L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A 4615

SIXIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1954

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

SIXIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1954

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; G. BECKER, professeur de Première supérieure au Lycée Lakanal; Ch. DÉDÉYAN, professeur à la Sorbonne; M. DURRY, professeur à la Sorbonne; E. FEUILLATRE, assistant à la Faculté des Lettres de Poitiers; Y. LEFÈVRE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Bordeaux; MAGALHAES-VILHENA, docteur ès lettres; R. PONS, professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand; G. ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; E. de SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon; P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot; J TAILLARDAT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lyon; J. VOISINE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.;** Etranger : **1.500 fr.;** le numéro : **300 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

La structure de la comédie-ballet dans la Princesse d'Élide et l'Amour médecin

En étudiant les origines de la comédie-ballet et les perfectionnements apportés par Molière, nous pouvons nous former une idée aussi précise que possible du genre nouveau adopté par l'écrivain et appelé grâce à lui à une fortune considérable. Il s'agit ici de considérer la structure de *la Princesse d'Elide* et de *l'Amour médecin*, de voir ce que les deux pièces doivent à la comédie et au ballet dans leur agencement respectif, en quoi, enfin, se ressemblant ou différant entre elles, elles constituent des exemples frappants d'écriture chorégraphique.

La Princesse d'Elide, comme *l'Amour médecin*, est composée d'un prologue dont les personnages sont autres que ceux de la comédie proprement dite. Divinités accompagnées ou non de mortels, abstractions personnifiées, c'est ce qui forme d'ordinaire les prologues, non seulement des comédies-ballets, mais encore, assez souvent, des comédies simples. L'Aurore, Lyciscas, trois valets de chiens chantants, accompagnés de valets de chiens dansants, voilà ce que nous trouvons dans *la Princesse d'Elide* en un déploiement déjà fastueux, puisqu'il s'agit de personnages royaux. *L'Amour médecin*, au contraire, a pour personnages de prologue trois abstractions personnifiées : la Comédie, la Musique et le Ballet. Remarquons déjà que le prologue de *la Princesse d'Elide* forme à lui tout seul une petite pièce de trois scènes et un intermède. Au contraire, celui de *l'Amour médecin* est une courte introduction de quatorze vers. Nous avons ensuite le corps de la comédie-ballet. Aux cinq actes de *la Princesse d'Elide* s'opposent les trois actes de *l'Amour médecin*. Par là même la structure interne a un rythme modifié. Il est indispensable de connaître dès l'abord les circonstances de l'action. La scène d'exposition, qui est presque toujours la toute première, est encore ici celle par laquelle commencent nos deux pièces. Après cela, l'action peut se dérouler, mais comment ? Mêlée de danse et de musique, aussi bien vocale qu'instrumentale. On nous a bien dit que, dans *la Princesse d'Elide*, Molière suit la marche des *jornadas*, mais il n'a garde d'oublier le cadre des *Plaisirs de l'Ile enchantée*.

LA PRINCESSE D'ÉLIDE

Il y aura donc des intermèdes, des entrées et des ballets, dont le principe sera, comme nous le voyons en étudiant la comédie-ballet en général, de se mêler aussi étroitement que possible à l'action. Pour cela, Molière n'apportera pas dans la disposition des intermèdes, à l'intérieur des cinq actes, une stricte symétrie. Nous comptons six intermèdes. Le premier, formé par le prologue, comprend d'abord le récit de l'Aurore, célébrant l'amour. Puis vient l'entrée, comprenant le réveil des valets de chiens et enfin le ballet qu'ils dansent. Ces trois scènes du prologue sont donc d'abord chantées, ensuite dansées. Le premier intermède de la pièce

proprement dite sera bien placé à la fin du premier acte. Après quatre scènes, où nous avons appris l'amour d'Euryale pour la Princesse d'Elide, amour qu'il n'ose déclarer et pour lequel il songe aux bons offices de Moron, voici justement que Moron va survenir, prenant place pour ce premier intermède. Il promet ses bons offices à Euryale. L'intermède comprend encore trois parties. Le récit grotesque où Moron chante son amour pour Philis, l'entrée, constituée par l'attraction de l'ours que Moron prie et flatte pour grimper ensuite sur un arbre d'où il décrit l'entrée de chasseurs. L'ours tué, c'est le ballet des chasseurs et de Moron. Jusqu'ici, comédie et ballet sont bien liés l'un à l'autre. A l'amour d'Euryale pour la Princesse, correspond celui de Moron pour Philis. De même aux confidences, dans le premier acte, d'Euryale, vont répondre celles de la Princesse dans le second. Elle dit à ses cousines Aglante et Cynthie son goût pour la solitude. Elles lui reprochent son indifférence sentimentale, et l'avertissent d'une vengeance possible de l'amour méprisé. Il faut que la liaison se fasse mieux encore entre les premier et second actes. Moron s'en charge qui vient accompagné de Philis alléguer son propre exemple. Puis, à la rencontre d'Euryale, de la Princesse et de ses princes du premier acte, va servir de pendant celle de la Princesse avec Euryale et les princes au second acte. Après la déclaration de fière soumission de la Princesse à son père, avant la course qui va avoir lieu, Euryale affirme qu'il désire vaincre pour l'honneur seul, et qu'il a fait toute sa vie profession de ne pas aimer.

De ce fait, son personnage devient plus symétrique encore de celui de la Princesse, qui relève le défi. Puis, comme dans le premier acte, une souple symétrie relie les maîtres et les valets. Voici le deuxième intermède tout trouvé. C'est la scène de Moron cherchant à retenir Philis, qui préfère les chants de Tircis, car lui, Moron, ne sait pas chanter. Il se promet d'apprendre le chant, un satyre qui survient va le lui enseigner. Au combat avec l'ours, va correspondre la querelle avec le satyre, mais d'autres satyres se joignent à eux et ils dansent une entrée plaisante. Or, comme la symétrie jusqu'ici a été à longue portée, Molière semble vouloir la resserrer dans le troisième acte, voici comment. A la correspondance d'acte à acte, va faire suite une correspondance de scène à scène. Ainsi, Euryale, vainqueur au début du troisième acte, forme le sujet d'entretien de Cynthie et de la Princesse, celle-ci l'assure qu'elle n'a pu ne pas le séduire, mais elles s'éloignent parce qu'elles l'ont vu causant avec Moron.

Euryale va donc nous apprendre qu'il a été enchanté de la façon dont la Princesse a dansé. Il a manqué de se jeter à ses pieds. Ce dont Moron le dissuade en lui persuadant de rester ferme. Mais Euryale part, et c'est pour Molière l'occasion d'une autre correspondance. La Princesse interroge Moron sur Euryale. Celui-ci lui dit l'orgueilleuse insensibilité du Prince. Une fois que le Prince passe sans même la voir, elle le fait quérir : la symétrie est ici à l'intérieur de la scène, dédain pour dédain. Il va rompre l'entretien sous prétexte de complaire à sa sauvage interlocutrice. C'est alors que la Princesse a recours aux bons offices de Moron, comme Euryale au premier acte; à la symétrie dans un même acte, dans une même scène succède de nouveau la symétrie d'un acte à l'autre. Mais la variation existe aussi, puisque Moron l'assurera que tout effort pour s'attirer l'amour d'Euryale est peine perdue. Le troisième intermède met aux prises Moron, Philis et Tircis; il ne comporte que des chants et un dialogue sans ballet, par lesquels nous apprenons que Moron se voit préférer Tircis et que, sur le point de se poignarder de désespoir, soudain, il se ravise. Variété, imprévu, voulu par Molière, évitant à dessein l'ennui né de l'uniformité. Mais cette concession n'est faite que pour mieux lui permettre ensuite d'appliquer les lois du genre et celles qu'il s'est données.

Car l'acte IV débute par ce que l'on pourrait appeler de fausses confidences réciproques. Les personnages mis en présence, Molière fait déclarer par la Princesse qu'enfin son cœur est touché et qu'il l'est par Aristomène, et après un instant de trouble où il manque de se trahir et qui est une concession à la vie, Euryale se dominant lui répond de même que lui aussi s'est converti à l'amour et qu'il aime Aglante. Il voudrait obtenir l'assistance de la Princesse d'Elide en cette délicate matière. La symétrie est rompue à dessein pour une improvisation, ou plutôt l'explosion des sentiments. La comédie-ballet n'est plus que comédie. Car la Princesse ne peut cacher son dépit à Moron, exige d'Aglante qu'elle refuse la proposition d'Euryale, envoie promener Aristomène, à qui Euryale a appris le prétendu amour de la Princesse pour lui, et elle chasse Moron insinuant qu'elle aime peut-être un plus jeune prince.

Nous allons même la voir seule, se lamentant du trouble qui l'agite. Même le quatrième intermède qui clôt l'acte devient différent. Ce n'est plus Moron qui le mène, et comme tout à l'heure dans le troisième, nous n'aurons pas de ballet mais des dialogues et des chants de la Princesse et de Climène et Philis, ses suivantes. Celles-ci chantent l'amour et redoublent son inquiétude. En faisant passer le dramatique avant la comédie-ballet, Molière clôt l'intermède par une phrase de dialogue en prose qui rattache mieux encore ce qui vient d'être chanté à l'action :

« Achevez seules, si vous voulez. Je ne saurais demeurer en repos, et quelque douceur qu'aient vos chants, ils ne font que redoubler mon inquiétude. » Nous songeons à *Esther* et à la tragédie chorale pendant un très court instant.

Le cinquième acte accusera le même refus de la symétrie. Iphitas, qui est au courant, félicite Euryale de son heureux stratagème et se flatte de l'avoir bientôt pour gendre. Voici que la Princesse vient demander à son père de refuser la main d'Aglante à Euryale. Iphitas veut bien à condition qu'elle-même l'épouse. Quand elle s'écrie que tel n'est pas le désir d'Euryale, celui-ci se déclare et lui demande pardon de sa ruse. Se souvenant de Chimène et du dénouement du *Cid,* Molière fait alors dire à la Princesse que, sans accorder sa main, elle ne la refuse pas. Mais le ballet va reprendre ses droits. Il faut que d'autres couples se forment. Cela se fait par Iphitas. Après avoir accordé sa grâce à Moron, il dit à Théocle et Aristomène le choix de sa fille pour leur proposer Aglante et Cynthie. Ils acceptent si ces princesses le veulent bien. A l'intervention de l'Aurore va correspondre celle de Vénus, qui joue aussi un peu le rôle du *deus ex machina.* Vénus fait en effet connaître le changement qui s'est opéré dans le cœur de la Princesse d'Elide et c'est l'occasion qu'attend l'allégresse publique pour éclater. Le sixième, ou plutôt le cinquième intermède est ainsi relié à l'action : il a pour acteurs quatre bergers et deux bergères héroïques qui chantent une courte chanson célébrant l'amour, sur l'air de laquelle dansent d'autres bergères et bergers. Remarquons que Moron n'obtient pas la main de Philis. D'ailleurs, comme Auger l'avait déjà remarqué, le cinquième acte manque d'ampleur et n'est pas en proportion des précédents, pourtant assez courts.

En somme, six intermèdes, dont trois complets avec récit, entrée et danse, deux incomplets avec chant seulement. Trois actes, où Molière multiplie les symétries de personnage à personnage, d'acte à acte, de scène à scène, et même de réplique à réplique, donnant au dialogue, aux situations, aux entrées et sorties des personnages, un peu ou beaucoup de l'allure d'une danse, d'un ballet savamment réglé, avec des pas qui rapprochent ou éloignent les personnages l'un de l'autre; deux autres au contraire, où l'allure est libre et fantaisiste, celle du cœur, des mouvements de l'amour, réglée avec un tact exquis, deux actes où la comédie-ballet cède ses droits à la comédie. Mais l'action, la danse et la musique restent malgré tout jusqu'au bout liées les unes aux autres dans le cadre même des *Plaisirs de l'Ile enchantée.* En est-il de même pour *l'Amour médecin ?*

L'AMOUR MÉDECIN

Nous trouvons d'abord une sensible différence. La pièce est en trois actes. Au prologue intermède et aux cinq intermèdes de *la Princesse d'Elide* correspondent ici un prologue et trois entractes. A l'intérieur même du prologue, Molière a marqué ses intentions d'auteur dramatique et de metteur en scène, puisque c'est la Comédie, la Musique et le Ballet qui s'unissent en se personnifiant pour divertir le roi. Mais plus encore que dans *la Princesse d'Elide,* Molière a fait la partie belle à la comédie. On a distingué dans la première édition de 1666 les personnages du prologue, ceux de la comédie et ceux du ballet. Ces derniers sont représentés dans la première entrée par Champagne, le valet de Sganarelle et quatre médecins dansants, dans la seconde entrée par un opérateur, un vendeur d'orviétan et sa suite de Trivelins ou Scaramouches, alors que, dans la troisième entrée, nous allons retrouver les personnages du prologue, qu'accompagnent des Jeux, Ris et Plaisirs dansants. Par ce retour, il semble que la boucle se referme.

Mais quels sont les rapports de la comédie proprement dite, de la musique et du ballet ? En apparence après le très court prologue, la comédie semble maîtresse dès la première scène, où Sganarelle discute avec ses parents et amis du mal de Lucinde. Pourtant, dès cette scène d'exposition, une symétrie d'ordre à la fois choral et chorégraphique s'esquisse. A la première explication de Sganarelle vient se greffer comme une ébauche de chant et de ronde : « (A Lucrèce) Vous êtes ma nièce, (à Aminte) Vous, ma voisine, (à Monsieur Guillaume et à Monsieur Josse) et vous mes compères et mes amis, je vous prie de me conseiller tout ce que je dois faire. » Et en commençant par le dernier qu'il a interpellé pour remonter à la première (d'abord les femmes, ensuite les hommes, puis d'abord les hommes, ensuite les femmes), de chacune et chacun il reçoit un conseil intéressé. Aussitôt après Sganarelle les démasque tour à tour en suivant le même ordre.

Cette géométrie du dialogue ne rentre-t-elle pas dans la symétrie de la danse et du chant ? N'avons-nous pas ici une sorte de ballet immobile, qui se marque dans la voix et les gestes, comme lorsque les danseurs et les chanteurs s'arrêtent pour frapper leurs mains l'une contre l'autre ? Evidemment, la scène II qui suit est en contraste absolu avec la première. L'invitation

de Sganarelle à Lucinde reste sans réponse, sauf quand elle fait signe qu'elle veut bien être mariée. La venue de Lisette va permettre la reprise du mouvement rythmique, scandé par les *mais, Monsieur, mais, mon père*, de Lisette et de Lucinde. Le mouvement ira s'amplifiant, grandissant quand Lisette va scander sur l'air des lampions : « C'est un mari qu'elle veut — Je l'abandonne — Un mari — Je la déteste — Un mari. — Et la renonce pour ma fille — Un mari. — Non, ne m'en parlez point — Un mari. — Ne m'en parlez point — Un mari. — Ne m'en parlez point. Un mari, un mari, un mari, un mari. » Le refrain d'amébée devient obsédant, comme dans le *Boléro* de Ravel. Molière va couper ce courant avec un tact parfait, pour revenir à la comédie simple dans la quatrième scène, où Lisette se charge des intérêts de Lucinde, mais elle fuit devant Sganarelle qui revient et qui se félicite d'avoir fermé les oreilles en gardant pour lui son bien et sa fille. Et soudain, le drame éclate. Lucinde désespérée s'est évanouie, va mourir. Vite, il faut quérir les médecins. C'est ce moment — il aurait pu être pathétique pour le spectateur ou le lecteur non averti — que Molière choisit pour en venir enfin au ballet dans le premier intermède. Toutefois le ballet fait vraiment corps avec la comédie, puisque Sganarelle ayant demandé qu'on allât quérir les médecins, Champagne, valet de Sganarelle, frappe, en dansant, aux portes des quatre médecins, et que les quatre médecins dansent, et entrent en cérémonie chez Sganarelle. Les deux premières scènes du second acte nous replongent en pleine comédie. Lisette, en effet, proteste contre l'idée d'avoir appelé des médecins, qui vont tuer Lucinde, et quand ils reviennent, après avoir examiné la soi-disant malade, Lisette s'en prend à celui qui a fait mourir le pauvre cocher. Le ballet va renaître un court instant à la fin de la scène II, quand Sganarelle paie d'avance les médecins et que chacun fait, en recevant l'argent, un geste différent.

Mais, dès la scène III, nous avons ce que nous pourrions appeler le ballet « assis ». Songeons que les quatre médecins ont un accoutrement à peu près semblable, des poses symétriques ou asymétriques, et que deux d'entre eux vont entonner, ce sont M. Desfonandrès et M. Tomès, un chant amébée à la louange de leurs montures, à la scène IV. Sganarelle sera le maître du chœur et du ballet. Les quatre médecins parlent ensemble, pour laisser ensuite aux prises, M. Desfonandrès et M. Tomès. Un demi-chœur hostile est formé par eux, tandis qu'un autre demi-chœur est suscité par Sganarelle, dans la scène V, quand il fait parler MM. Macroton et Bahis. Sganarelle accroît encore l'effet simultané de symétrie et d'asymétrie en leur disant, pour terminer : « A *Monsieur Macroton*, en allongeant *ses mots :* Je vous rends très humbles grâ-ces. A *Monsieur Bahis*, bredouillant : Je vous suis infiniment obligé de la peine que vous avez prise. » Comme pour le premier acte, l'intermède qui termine le second y est lié par un fil invisible. C'est parce que Sganarelle désespère des médecins, qu'il lui vient l'idée de faire appel à l'opérateur : « Il faut que j'aille acheter de l'orviétan et que je lui en fasse prendre, l'orviétan est un remède dont beaucoup de gens se sont bien trouvés. Holà. » En fait, quand l'opérateur vient, et chante, que fait-il d'autre que reprendre, en grande partie, le boniment qu'il débite sur le Pont-Neuf ou le Carrefour ? La comédie-ballet devient réalité, et notamment, l'énumération incantatoire des maladies que guérit l'orviétan est saisie sur le vif. Qu'après cela, plusieurs Trivelins et plusieurs Scaramouches de la suite et valets de l'opérateur se réjouissent en dansant, il n'y a rien qui nous surprenne. C'est un coup de pouce à la parade de foire qui accompagne le boniment.

Comme pour mieux ménager le contraste, Molière ouvre l'acte troisième par le long discours de M. Filerin, qui rappelle ses confrères à l'ordre et à l'esprit de corps. A la fin de la scène, nous ne revenons guère à l'atmosphère de la comédie-ballet, dans la réconciliation de M. Tomès et de M. Desfonandrès. L'arrivée de Clitandre déguisé en médecin, son colloque avec Lisette nous replongent en pleine comédie d'intrigue, mais la scène IV entre Lisette et Sganarelle va provoquer un heureux rappel lorsque Lisette dit à son maître de se réjouir, en criant *Allégresse, Allégresse :* « Dis-moi donc ce que c'est, et puis je me réjouirai peut-être. — Non, je veux que vous vous réjouissiez auparavant, que vous chantiez, que vous dansiez. — Sur quoi ? — Sur ma parole. — Allons donc. (Il chante et danse.) Là, lera là, la, la, lera là. Que diable ! » Ce court numéro de Sganarelle est un rappel intéressant, au moment où nous sommes de plus en plus pris par la comédie. Le merveilleux de la féerie propre à la comédie-ballet laisse des traces dans les paroles de Clitandre expliquant à Sganarelle qu'il guérit par des paroles, des sons, des talismans. La dramatique et romanesque situation des deux amants réunis à la barbe du père, le statagème imaginé d'une maladie mentale, d'un désir dépravé du mariage, l'imbroglio de Clitandre, à la fois faux médecin et vrai amant pour Lucinde, vrai médecin et faux amant pour Sganarelle, le soi-disant simulacre du mariage relèvent de la comédie et nous intéressent comme comédie, mais, en virtuose, Molière trouve encore fort bien la liaison entre

la comédie et le ballet et la musique. Une fois en effet que le notaire est monté, et que Sganarelle, convaincu de voir un commis de Clitandre, fait inscrire sur le contrat une dot de 20.000 écus, et signe avec un malin sourire, Clitandre fait appeler les chanteurs et les musiciens lui servant à calmer les esprits de ses malades : « Qu'on les fasse venir. Ce sont des gens que je mène avec moi, et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie et leurs danses les troubles de l'esprit. » Nous avons la fusion parfaite de la comédie, de la musique et du ballet. Car le chant de la comédie, du ballet et de la musique ensemble convient aussi bien à la situation de la présente comédie, qu'à la louange de la comédie, du ballet et de la musique en général :

Sans nous tous les hommes
Deviendroient malsains,
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

Et remarquons encore que c'est durant la danse des Jeux, des Ris et des Plaisirs, autrement dit pendant le troisième et dernier intermède que Clitandre va emmener Lucinde. Cela permet une union plus intime encore de l'intermède et de la comédie proprement dite. Le dialogue en prose reprend un court moment pour faire savoir à Sganarelle que les deux amants « sont allés achever le reste de leur mariage ». A ce moment se produit le jeu de scène que nous connaissons et qui semble renouvelé des *Fâcheux*. « *Il veut aller après Clitandre et Lucinde, les danseurs le retiennent.* Laissez-moi aller, laissez-moi aller, vous dis-je. (*Les danseurs le retiennent toujours.*) Encore. (*Ils veulent faire danser Sganarelle de force.*) Peste des gens. » Et malgré tout, il entre à la fin dans la danse.

En somme, dans *l'Amour médecin*, la structure de la comédie-ballet diffère assez sensiblement de celle de *la Princesse d'Elide* par la présentation des intermèdes, mieux liés encore à l'action. A Moron, entrant dans le chant et la danse, correspond un Sganarelle, qui finit par ce par quoi Moron a commencé. Le nombre des intermèdes est réduit comme le nombre des actes, et la pastorale de plein air fait place, avec ses bergers, ses satyres, ses chasseurs, à une comédie d'intérieur dans une maison bourgeoise. Les médecins, le thème *médecin* reste celui de la comédie-ballet. Nous avions le ballet des nombres et des hiéroglyphes. Nous avons à présent le ballet médecin. C'est déjà une réussite. Mais n'y a-t-il pas aussi une autre réussite ? C'est le mélange ou l'alternance de la comédie proprement dite et de la musique et du ballet. Au ballet musical et chorégraphique correspond en effet, un ballet dramatique qui se marque dans les gestes, les paroles, les scènes construites géométriquement, le mouvement rythmique ou rythme du dialogue. Notons que nous n'avons pas ces parallélismes et ces contrastes symétriques relevés dans *la Princesse d'Elide*, où le ballet en quelque sorte portait pendant les trois premiers actes, d'un acte à l'autre, d'une scène à l'autre, d'une situation à l'autre, comme d'un personnage à l'autre. Ici, simplement deux effets de groupes, à part les personnages des intermèdes : les amis et parents de la première scène, les quatre médecins. Tout autour, la comédie vivante, avec une atmosphère de ballet, interrompue ou rappelée.

* * *

Ceci nous amène à considérer ce que *la Princesse d'Elide* et *l'Amour médecin* peuvent avoir de commun dans la présentation même de l'intrigue, mis à part les procédés communs du chant et de l'intermède. C'est un fait qui saute aux yeux pour peu qu'on ait lu et vu les comédies-ballets de Molière, en particulier *Amphitryon* et *le Bourgeois Gentilhomme*, que le ballet est passé dans l'atmosphère des scènes, les dialogues et la structure dramatique de la pièce. Et ne croyons pas que Molière se soit donné des entraves; au contraire, il a laissé ainsi plus de liberté à la forme, au cadre et à la disposition même de ses comédies. Molière peut même ne pas suivre les règles des unités. Nous avons à la scène VII du second acte, un notable changement de lieu dans *l'Amour médecin*. En général des scènes plus ou moins longues donnent à la comédie-ballet la coupe qui lui convient. « Il a compris, a-t-on remarqué fort à propos, que le spectateur, sous l'influence du rythme musical, se plairait à en retrouver quelque chose, comme un écho prolongé, dans la disposition de la comédie. » D'où dans le dialogue les répliques qui s'équilibrent et s'élèvent même jusqu'au chant amébée en observant une sorte de mesure. Ainsi dans *la Princesse d'Elide*, ou la scène V du second acte de *l'Amour médecin*. Ce rythme s'accélère, devient si sensible, qu'un commentateur conformiste de Molière, Auger, écrit à propos de la scène X de l'acte III du *Bourgeois Gentilhomme*, ces paroles que nous pourrions appliquer aux dialogues de nos deux comédies : « Encore, dans toute cette scène, la symétrie et l'opposition

10

que j'ai déjà remarquées (à la fin de la première partie et la scène précédente) symétrie dans le sens des discours, opposition dans le ton des expressions, mais ici, le *duo* (qu'on me passe le terme) devient un *quatuor* où, Nicole répétant ce qu'a dit Lucile, comme Covielle ce qu'a dit Cléonte, leurs paroles s'entrelacent exactement à la manière des morceaux lyriques dans lesquels quatre personnages dialoguent entre eux. » Est-ce que le mouvement, les changements d'humeur et de dessein des deux hommes ne sont pas répétés par les deux femmes et réciproquement ? L'un des deux couples se montrait rigoureux aux supplications de l'autre et inversement, d'où l'expression sur le théâtre même de ce qu'on a appelé des marches et des contre-marches. (Voyez *la Princesse d'Elide* « qu'on croirait avoir été dessinée par un maître de ballet ».) Et si nous voulons prendre un juge meilleur connaisseur encore, écoutons Maurice Donnay pour qui « le dialogue semble danser, tant il est souple, léger, rapide, presque tout entier en répliques cadencées ». Lui aussi, il cite la grande scène du *Bourgeois Gentilhomme.* Pour lui également « les quatre personnages dansent pour de vrai le pas de la brouille et du raccommodement. Leurs répliques sont croisées, mêlées, alternées de façon à former des figures symétriques ». Mais ni à Donnay ni à Auger n'ont pu échapper ce mouvement symétrique ou asymétrique des scènes et des actes dans *la Princesse d'Elide*, ces ballets immobiles, ponctués de la voix dans *l'Amour médecin,* variété dans le semblable, similitude dans le varié, continuité du mouvement, coupure brusque et savante, malgré la composition hâtive. *La Princesse d'Elide* et *l'Amour médecin* sont bien au plein sens du mot, des comédies-ballets dans la nouvelle manière d'un genre si heureusement rénové et recréé par Molière.

Charles DÉDÉYAN.

Études sur le théâtre français contemporain (1)

V. — LE THÉATRE VIOLENT

Parmi les dramaturges de l'entre-deux guerres qui ont peint surtout des caractères ou des conflits dramatiques, deux tendances opposées se sont manifestées. Tandis que les représentants de l'esthétique intimiste — Paul Géraldy, Charles Vildrac, Jean-Jacques Bernard, Denys Amiel — recherchaient les nuances et les demi-teintes et recouraient à un dialogue dont les répliques brèves, souvent insignifiantes en apparence, mais en fait lourdes de sens, suggéraient dans sa complexité la vie profonde des âmes, d'autres dramaturges, visant à subjuguer d'emblée le lecteur, préféraient une expression tendue et violente qu'ils jugeaient sans doute plus en harmonie avec le climat de leur époque. Les personnages s'affrontaient comme des lutteurs en d'implacables combats et, arrachant le masque d'hypocrisie qu'imposent d'ordinaire les convenances sociales ou tout simplement la pudeur, ils mettaient leur âme à nu et se délivraient avec véhémence de leurs secrets les plus intimes. Les représentants les plus caractéristiques de ce théâtre violent nous semblent être : Paul Raynal, Steve Passeur et Charles de Peyret-Chappuis. Deux autres dramaturges pourraient être rangés sous cette même étiquette : Jean Anouilh qui, dans ses « pièces noires », cultive une violence explosive et parfois provocante; Henri-René Lenormand qui scrute l'âme de ses personnages avec une impitoyable rigueur; mais l'un et l'autre méritaient une étude particulière, Anouilh en raison de son talent exceptionnel, Lenormand à cause de l'importance qu'il attribue aux « mystères de la vie intérieure », en particulier aux forces obscures de l'inconscient.

(1) Les précédentes *Etudes* ont été consacrées à Jean Giraudoux (n° 1 de 1951, p. 13); à Jean Anouilh (n° 4 de 1951, p. 130); au Théâtre intimiste (n° 5 de 1952, p. 178); à Henri-René Lenormand (n° 4 de 1953, p. 132).

PAUL RAYNAL (1)

Bien que Paul Raynal ait toujours mis une sorte de point d'honneur à laisser le public dans l'ignorance de ses desseins, il est possible, à la lumière de ses œuvres, de dégager les grandes lignes de son esthétique dramatique, sans courir le risque de trop la déformer.

Désireux de libérer notre scène à la fois de la facilité des œuvres boulevardières et de la vulgarité d'un naturalisme qui l'astreignait à reproduire la vie dans sa plus désolante médiocrité, Paul Raynal a conçu l'ambition de ressusciter la tragédie classique, dans son esprit et dans sa substance, mais en l'adaptant aux mœurs et aux goûts du XXe siècle. De la notion classique de tragédie, Raynal ne rejette que deux éléments : l'emploi de l'alexandrin et le recours aux rois et aux princes de l'histoire ancienne. La tragédie, telle qu'il la conçoit, sera donc en prose et elle aura pour héros des gens de nos jours. L'essentiel est que ces personnages se hissent sur un plan de vie supérieur : la tragédie représentant ce qu'on a pu appeler « les vacances de la vie », il importe que les passions humaines — amour, haine, ambition — y apparaissent dépouillées de toutes les mesquineries qui les corrompent dans la vie réelle. De là l'imprécision volontaire de Raynal sur les occupations quotidiennes de ses personnages, sur leur métier, voire sur leur milieu social. Débarrassés des contingences, de tels êtres vivent avec plus d'intensité que le commun des mortels et leurs passions, à l'état pur, ont une valeur universelle (2).

Art de synthèse, la tragédie est en même temps un art de simplification. Aussi Paul Raynal s'est-il appliqué à construire ses pièces avec une extrême économie de moyens. Les personnages — exception faite pour *Le Matériel humain* — sont réduits au strict minimum, le plus souvent à trois (*Le Maître de son cœur*, *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, *Au Soleil de l'Instinct*). Les unités, qui assuraient une forte puissance d'émotion à la tragédie classique, sont en général respectées : ainsi, dans *Le Tombeau*, un moment capital de la destinée de trois êtres s'accomplit en quelques heures et dans un même lieu; l'action de *Napoléon unique*, qui se prêtait pourtant à l'étalement dans le temps, est concentrée dans la décision d'une journée — la répudiation de Joséphine — dont les répercussions sont de nature à changer le destin du monde.

Le sujet, grand et simple, est toujours une crise d'âme arrivée à son point culminant et qu'il faut rapidement dénouer : duel entre l'amour et l'amitié (*Le Maître de son cœur*) ou entre l'amour et l'affection fraternelle (*Au Soleil de l'Instinct*); conflit psychologique opposant, à l'occasion d'une permission, un soldat français de 1914 à son père et à sa fiancée qui, installés dans la quiétude de l'arrière, acceptent trop naturellement son sacrifice (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*); lutte entre l'amour et l'ambition dynastique (*Napoléon unique*); antagonisme de la raison d'Etat et de l'équité ou, plus exactement, conflit entre les exigences de la discipline militaire et une appréciation humaine de la culpabilité individuelle (*Le Matériel humain*).

La crise morale une fois définie, l'action se développe, suivant la formule racinienne, sans recours à la moindre péripétie extérieure, par la seule force des passions en présence et des perturbations qu'elles provoquent. Comme Racine en effet, Paul Raynal se plaît à opposer ses personnages dans des luttes implacables. Plus que toute autre passion, l'amour se prête à de véritables duels à mort. Une pièce comme *Au Soleil de l'Instinct* évoque par son titre les vastes espaces de la jungle où luttent les fauves amoureux et l'un des personnages du *Maître de son cœur* définit l'amour en ces termes : « C'est une sorte de grand fauve aux colères terrifiantes et soudaines, qui caresse et qui va déchirer ». Aussi les images empruntées aux assauts

---

(1) Rappel biographique. — Né en 1885, Paul Raynal a peu produit. En 1909, il écrit *Le Maître de son cœur*, qu'il présente quelques années plus tard à Antoine, mais la guerre éclate; jouée en 1920 à l'Odéon, la pièce obtint un succès retentissant. *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, représenté en 1924 à la Comédie-Française, déchaîne un tumulte : discutée avec passion, cette œuvre est jouée dans tous les pays et traduite dans toutes les langues. Après un long silence, Paul Raynal donne au Théâtre de l'Œuvre, en 1932, *Au Soleil de l'instinct*, puis il fait jouer à intervalles réguliers : *La Francerie* (1933) ; *Napoléon unique* (1936) ; *A souffert sous Ponce-Pilate* (1939). Une dernière pièce, *Le Matériel humain*, écrite dès 1935, n'a pu être jouée, en raison d'incidents assez curieux, qu'en 1947 par la Compagnie de Jean Darcante, au Théâtre de la Renaissance; saluée comme une réussite exceptionnelle, cette œuvre a obtenu le prix Corneille.

(2) Ce souci d'universalité apparaît fréquemment dans l'œuvre de Paul Raynal. Ainsi, au milieu de l'unique scène du deuxième acte d'*Au Soleil de l'Instinct*, Brigitte, qui représente l'Eternel féminin, semble brusquement quitter le réel pour devenir le porte-parole de tout son sexe : « Sa voix s'est faite soudain mystérieuse, comme si ce n'était plus Brigitte maintenant qui parlât pour Alban seul, comme si une femme entre les femmes confiait les secrets de toutes et leurs volontés à tous les hommes en un homme ». Pour une raison analogue, Raynal, dans *Le Tombeau*, laisse l'anonymat à deux de ses protagonistes et ne les désigne que comme des symboles : Le Vieux, Le Soldat.

de lutte ou à la stratégie militaire reviennent-elles constamment au cours des scènes où un homme et une femme s'affrontent jusqu'à l'épuisement. Chacun « règle sa manœuvre », prépare attaques, feintes et ripostes avec cran et précision, sachant bien que s'il relâche sa clairvoyance, il sera impitoyablement « jeté bas et foulé aux pieds ». Une fois l'adversaire « maté », la victoire n'est pas encore définitivement acquise : il faut « installer sa domination », rétablir constamment son empire. Une certaine grandeur farouche naît de la tension même des âmes, de leur volonté de vaincre ou plutôt de dompter.

Le paroxysme passionnel de ces personnages se traduit dans le dialogue par un flot de paroles. C'est ici qu'apparaît le plus nettement l'opposition entre les « violents » et les « intimistes ». Selon Jean-Jacques Bernard, que l'on a pu considérer comme le promoteur de l'école intimiste, chaque fois que nous sommes sous le coup de sentiments extrêmes, nous parlons beaucoup moins qu'en temps normal; si nous ne gardons pas un silence complet, nous ne prononçons que des phrases brèves, banales et coupées de longs silences qui laissent deviner comme un dialogue sous-jacent, lourd de réflexion ou d'angoisse. Raynal, au contraire, pense, semble-t-il, que nous sommes particulièrement volubiles dans les moments de crise : nous éprouvons alors le besoin impérieux de nous analyser en détail, de mettre à jour les secrets les plus intimes de nos cœurs, bref de vider notre sac; la passion, enfiévrée, trouve un exutoire dans son expression verbale. A de tels moments, nos propos diffèrent non seulement en quantité, mais surtout en qualité, des propos d'une conversation ordinaire, si souvent dérisoires, encombrés de platitudes et de balbutiements. Une certaine éloquence, un certain lyrisme, qui détoneraient en temps normal, rendent un son juste dans la bouche d'un être passionné, car ils sont la traduction spontanée de son état paroxystique; ce recours à l'éloquence ou au lyrisme permet de plus à l'auteur dramatique de sauvegarder, sur le plan de l'expression, l'obligatoire dignité du genre tragique.

Cette esthétique dramatique est en soi très valable (1) et il faut rendre hommage à l'héroïsme d'un auteur qui, dédaignant de recourir à des moyens faciles, s'est astreint à restaurer le plus fidèlement possible la notion classique de tragédie. Mais dans quelle mesure Paul Raynal a-t-il réussi à accorder ses intentions et ses réalisations ? La critique est fort divisée sur ce point : porté au pinacle par certains qui le considèrent comme l' « un des princes du théâtre » contemporain, Raynal est rejeté, honni même par d'autres. En fait, il y a dans son œuvre des erreurs certaines. Intransigeant et présomptueux, Raynal a conçu l'ambition démesurée de rivaliser avec Eschyle, Shakespeare et les tragiques de notre XVII[e] siècle. Il eût fallu du génie : Paul Raynal n'a que du talent.

Ses pièces manquent en général de mouvement : ainsi, dans *La Francerie*, les discours alternés d'un prince prussien, d'une Française et d'un jeune convalescent qui s'affrontent comme des symboles dans un poème allégorique, pendant que se déroule la bataille de la Marne, se ressentent fâcheusement d'une absence presque totale de progression dramatique. D'autre part, Raynal semble avoir confondu la puissance et la brutalité; ses audaces ressemblent souvent à des défis : par exemple, il y a une outrance provocatrice très déplaisante dans la scène du *Tombeau sous l'Arc de Triomphe* où le Soldat exprime devant le Vieux, son père, les rancunes des combattants contre les gens de l'arrière et l'on comprend le mouvement d'indignation qui souleva les spectateurs de la répétition générale. Enfin et surtout, Paul Raynal pèche par incontinence verbale : possédé par le démon oratoire, il noie l'analyse psychologique sous une écume de mots. Certaines de ses pièces — *Le Tombeau* et *La Francerie* en particulier — s'étirent en d'interminables monologues déclamatoires auprès desquels, comme le remarquait Pierre Brisson, « le récit de Théramène n'était qu'un triolet ».

Il faut pourtant reconnaître que, dans l'ensemble, la critique n'a pas rendu justice à cet auteur qui révèle parfois un tempérament dramatique de haute classe. Il y a dans son œuvre quelques maîtres morceaux, d'une ampleur et d'une puissance indéniables : ainsi, tout le second acte du *Maître de son cœur* et, plus encore, la scène centrale du troisième acte du *Matériel humain*, où un général en chef, responsable d'une armée périlleusement aventurée dans une position qu'il faut garder à tout prix, convoque un caporal coupable d'une faute vénielle et le met en demeure de juger lui-même si l'arrêt du conseil de guerre qui l'a condamné à être fusillé, pour que la discipline soit maintenue, est dans l'ordre de ce qui doit ou non être exécuté.

---

(1) On peut toutefois ne pas être d'accord avec Raynal sur un point : la substitution de personnages d'aujourd'hui aux princes de l'histoire ou même de la légende. Le veston moderne n'a pas l'ampleur de la tunique des anciens et le prestige du mystère risque de manquer à des êtres qui sont trop près de nous. Giraudoux, estimant sans doute que le recul dans le temps est nécessaire pour éveiller chez le spectateur l'émotion sacrée de la tragédie, a emprunté la plupart de ses sujets à des mythes anciens ou à des légendes bibliques.

Il convient enfin de signaler que Paul Raynal, sensible sans doute à la critique le plus souvent formulée à son endroit, s'est progressivement libéré de la prolixité et de l'emphase qui encombraient ses premières pièces et qu'il s'est élevé, dans *Napoléon unique* et surtout dans *Le Matériel humain*, à un pathétique d'essence classique, aussi sobre que rigoureux.

STÈVE PASSEUR (1)

Si Steve Passeur s'apparente à Paul Raynal par l'extrême violence des sentiments qu'il attribue à ses personnages, il diffère de lui par les éléments irrationnels qu'il introduit dans ses pièces. Un goût curieux pour l'illogisme pousse en effet ce dramaturge à partir de situations qui marquent un renversement total des valeurs normales ou des usages auxquels la société se conforme d'ordinaire. Ainsi Steve Passeur se soucie peu qu'il appartienne aux seuls hommes de choisir leurs épouses : dans *La Traversée de Paris à la Nage*, une jeune fille demande en mariage un bellâtre frivole et, dans *L'Acheteuse*, une vieille fille fait une démarche identique pour épouser le fils d'un ami de son père. De même, Passeur n'admet pas que « tout s'achète, sauf l'amour » et, pour administrer la preuve que l'amour lui-même est un marché, il crée Elisabeth Fontanelle qui « se paye un mari comme elle se payerait une auto » (*L'Acheteuse*) et la duchesse Dominique d'Applemont qui offre toutes sortes d'avantages substantiels au chevalier d'Idrac (*Je vivrai un grand Amour*). Dans l'univers de Steve Passeur, ce sont les parents qui craignent leurs enfants, les maris qui tremblent devant leurs épouses; et, bien entendu, l'amour — surtout chez les femmes — n'est vraiment passionné que s'il n'est pas payé de retour : dans *Les Tricheurs*, Agathe aime Samuel Luckmann surtout parce qu'il la rejette et parce qu'elle est convaincue que ce refus est sincère.

La situation initiale — une crise amoureuse le plus souvent — étant posée, Steve Passeur pousse presque d'emblée jusqu'au paroxysme les passions de ses personnages. Déchaînés et en même temps étrangement lucides, ceux-ci s'acharnent, avec une sorte de fureur froide, à satisfaire l'objet de leur désir : ainsi, la protagoniste de *Pas encore*, une nouvelle « maman Colibri » plus cyniquement sensuelle que l'héroïne de Bataille, ne pense qu'à assouvir coûte que coûte ses instincts frénétiques; l'héroïne de *Suzanne* descend jusqu'au plus bas degré de la perversion pour combler un impérieux besoin de sensations violentes; les deux héros de *La Chaîne* tournent inlassablement dans le cercle de leur passion, charnelle chez l'un, maternelle chez l'autre.

Au cours de la lutte farouche qui oppose les deux sexes, un être domine, l'autre est dominé, souvent même humilié. D'ordinaire, ce sont les femmes qui mènent le jeu : après avoir provoqué l'homme qu'elles ont choisi, elles prennent un plaisir cruel à le faire souffrir avec une ténacité qui n'admet pas de répit. Elisabeth Fontanelle ne se contente pas d'exercer un empire despotique sur l'homme qu'elle a « acheté »; elle lui fait subir chaque jour mille petites tortures qu'elle dose avec des raffinements de tortionnaire; elle tourne et retourne le fer dans la plaie, en cherchant dans les raisonnements les plus captieux les moyens d'aviver ou plutôt de pimenter la douleur. Et sa victime, Gilbert Courtefigue, un être veule et passif — comme la plupart des personnages masculins de ce théâtre — se sent peu à peu lié à Elisabeth par le jeu torturant auquel elle le soumet; bien plus, il se complaît dans les servitudes de cette domination, en ressent d'étranges voluptés, comme si les liens de la haine avaient la même vigueur et la même puissance d'envoûtement que les liens de l'amour.

Non content de renverser comme à plaisir les normes de la vie sociale, Steve Passeur semble répugner à développer et à conclure, d'une manière vraisemblable et par suite prévisible pour le spectateur, la situation initiale qu'il a choisie. Visiblement, il recherche — en même temps que les outrances, souvent gratuites de psychologie — les revirements brusques et inattendus, parce

---

(1) Rappel biographique. — Né à Sedan en 1899, Etienne Morin, dit Steve Passeur, est d'origine irlandaise. Découvert par Lugné-Poe, il fit jouer ses premières pièces à L'Œuvre ou à L'Atelier : *La Traversée de Paris à la Nage; Un Bout de fil coupé en deux; La Maison ouverte* (1925); *La Jeune Fille à la Popote* (1926); *Pas encore* (1927). Après *A quoi penses-tu ?* (1928) et *Suzanne* (1929), Passeur donne à L'Œuvre, en 1930, sa comédie la plus représentative : *L'Acheteuse*. Il écrit ensuite *Défense d'Afficher, La Chaîne* (1931); *Les Tricheurs* (1932); *L'Amour gai* (1933); *La Bête noire; Le Château de Cartes* (1934). *Je vivrai un grand Amour*, créé au Théâtre des Mathurins par les Pitoëff en 1935, obtient un grand succès. Les œuvres postérieures de Passeur ont été plus discutées : *Le Témoin* (1936); *Le Pavillon brûle* (1939); *Marché Noir* (1941); *La Traîtresse* (1946); *Le Vin du Souvenir* (1947); *107'* (1948); *N'importe quoi pour elle* (1954).

que non liés à des décisions antérieures ou à des traits de caractère précédemment évoqués. *La Chaîne* fournit un exemple typique du goût de Steve Passeur pour ces volte-face : l'héroïne, Armance, est présentée au début comme une orpheline pauvre, pleine de grâce et de résignation. Traitée avec hostilité par un vieil oncle et ses filles qui l'ont recueillie, elle a reporté tout son besoin de tendresse sur Roger Virot, dont elle est devenue la maîtresse. Mais, par jalousie haineuse, son entourage s'emploie à la séparer de Roger qui se suicide dans une crise de désespoir, laissant Armance enceinte. Au moment où la jeune femme est au comble de l'infortune, un brave industriel, Daniel, qui l'aimait depuis longtemps, consent à l'épouser et à reconnaître l'enfant. Or, au second acte, alors que le spectateur est encore sous le coup du geste généreux de cet homme, Armance avoue brusquement à son mari qu'elle est devenue depuis peu la maîtresse de son fondé de pouvoir. Elle a beau dire, pour se justifier, que depuis son enfance une sombre fatalité pèse sur elle, que, d'autre part, elle ne se sent pas vraiment la débitrice d'un homme qu'elle n'aime pas, cet aveu abrupt semble difficilement acceptable, parce qu'il n'est pas dans la ligne du caractère du personnage, tel qu'il nous a été jusqu'alors présenté.

Le dialogue, chez Steve Passeur, ne verse pas, comme trop souvent chez Paul Raynal, dans la prolixité ou dans l'emphase : il frappe ou irrite par son âpreté agressive. Les personnages, cyniques, se jettent à la face, en de cinglantes répliques, tout ce qu'ils ont sur le cœur : c'est le contraire même du dialogue des dramaturges intimistes, réticent, tout en demi-teintes, avec ses pudeurs et ses petites hypocrisies. La brutalité d'expression semble d'ailleurs exclure l'émotion : ce n'est pas par des pleurs, mais par des cris d'une stridence glaciale que les héros de Passeur traduisent leur détresse la plus profonde. Imperturbable, l'auteur reste toujours absent du dialogue.

On ne saurait contester à Steve Passeur une singulière verdeur de tempérament. La virulence, qu'il cultive avec un détachement souverain, confère à ses meilleures pièces un relief saisissant : ses personnages — surtout féminins — spontanément féroces, évoluent dans un univers biscornu, mais ils vivent intensément, entourés d'une lumière crue assez effrayante; la brutalité de leurs attaques, leur goût passionné pour la flagellation sentimentale et les vérités scandaleuses coupent le souffle du spectateur, l'éberluent, mais souvent aussi le subjuguent. Pourtant l'ensemble de ce théâtre laisse l'impression nostalgique d'une œuvre qui n'a pas réussi à trouver son point de floraison. Au lieu de tendre vers la plénitude, Steve Passeur s'est enfoncé dans ses défauts : de là une atmosphère d'étouffement de plus en plus irritante. Sa dramaturgie, arbitraire et préconçue, pèche surtout par un manque presque constant de vraisemblance et de mesure. La cruauté et la monstruosité n'ont d'intérêt en littérature qu'à deux conditions : il faut qu'elles n'excluent pas la vérité de l'observation et qu'elles soient distribuées avec une judicieuse parcimonie. Les héros de Racine sont égarés par des passions d'une extrême violence, mais qui exercent leurs ravages selon les lois d'une implacable nécessité interne. D'autre part, ils n'apparaissent avec un visage effrayant que sous l'empire d'une crise; ce n'est point là leur visage ordinaire. Steve Passeur, au contraire, ne réussit que rarement à maintenir les sentiments paroxystiques de ses personnages dans un ton de vérité ou du moins de vraisemblance : leurs revirements insolites, en particulier, suppriment chez le spectateur cette crédibilité qui demeure l'un des éléments essentiels de l'intérêt que nous portons à un spectacle dramatique. Enfin, les héros de Passeur semblent être, par constitution native, constamment frénétiques et hypertendus : la brutalité, ainsi prodiguée à haute dose, ébranle les nerfs du public, mais le fatigue assez vite et ne le convainc pas.

CHARLES DE PEYRET-CHAPPUIS (1)

Plus encore peut-être que Steve Passeur, Charles de Peyret-Chappuis s'est construit un univers très particulier dès sa première pièce, dont il a plus ou moins reproduit le schéma dans ses œuvres postérieures. *Frénésie* et *Feu Monsieur Pic* ont pour cadre un intérieur bourgeois d' « une ville de province quelconque », lieu d'élection pour l'éclosion et le développement, souvent monstrueux, des passions. Dès le début, l'auteur crée une atmosphère étouffante, comme

(1) Rappel biographique. — Fils d'un contrôleur de l'armée, Charles de Peyret-Chappuis est né en 1912. Il n'était connu que par quelques articles de caractère économique et un reportage sur la guerre d'Ethiopie lorsqu'il fit, en février 1938, un éclatant début à la scène avec *Frénésie*, créée au Théâtre Charles de Rochefort. *Feu Monsieur Pic*, représenté au Théâtre des Arts en mars 1939, fut plus discuté. Par la suite, Peyret-Chappuis a fait jouer, outre *La Sœur* (1943) et *Or et Rouge* (1945), deux tragédies qui transposent, à la manière de Giraudoux, des légendes antiques : *Phèdre* (1942)et *Judith* (1945). Il est aussi l'auteur d'un roman, *Beist-Pagès*, qui est dans la ligne de sa production dramatique.

le font dans leurs romans François Mauriac et Julien Green. Que le décor soit une salle à manger, une chambre mansardée (*Frénésie*) ou un salon (*Feu Monsieur Pic*), tout y est sombre, racorni et rance : la lumière filtre parcimonieusement à travers des contrevents que l'on ne repousse presque jamais et, le soir, on allume la lampe à pétrole « qui creuse sur les visages de durs sillons ». Les meubles, solennels et poussiéreux, semblent chargés de maléfices. Dans ces cadres, évoluent des personnages souvent falots d'apparence, emmurés dans la torpeur et le silence de leur province; mais, sous la grisaille de leur vie quotidienne, on les devine dévorés d'ardeur et obscurément hantés par des forces mystérieuses : instincts inavoués, colères sourdes, impulsions refoulées. Le drame couve et rôde : un incident va le faire éclater et mettre en plein jour l'intensité des âmes. Ainsi, Esther Coq, dans *Frénésie*, nous est présentée comme une vieille fille de quarante-deux ans qui passe de mornes journées à ravauder le linge familial ou à donner à manger aux vieillards de l'hospice : c'est un être secret et dur, qui se complaît dans sa dureté. Brusquement, cette étrange femme prend conscience qu'elle peut inspirer de l'amour : il lui semble alors « voir s'ouvrir les portes d'une prison »; elle est prête à briser le carcan de vingt années de refoulement et de contraintes. Mais le racornissement progressif d'une âme pétrie de rancœurs forcenées l'a marquée pour la vie; rien ne peut la délivrer de « l'enfer » qui est en elle : si elle goûte une joie maligne à torturer Etienne, l'être faible et veule qu'elle aime sauvagement, elle est incapable de vraie tendresse, inapte à jamais au bonheur. Avant de s'avouer vaincue, elle se déchaîne une dernière fois en accablant de sarcasmes Etienne et sa femme : « Je vous en ai fait savoir assez pour empoisonner vos tête-à-tête pendant longtemps », s'écrie-t-elle et elle se sent étrangement soulagée à l'idée qu'ils se jetteront leurs « petites rancunes réciproques à la figure quand le rôti sera brûlé ». La crise passionnelle a permis à l'auteur de peindre, en traits noirs et cruels, un être atroce, un monstre qui s'épuise à souffrir et à faire souffrir, mais dont la frénésie ne manque pas d'une sauvage grandeur. Charles de Peyret-Chappuis a repris cette étude de femme forcenée dans les deux pièces où il recourt à l'alibi des fictions antiques, *Phèdre* et *Judith* : ainsi, Phèdre, violemment éprise de Thésée, n'hésite pas à faire mourir sa sœur Ariane qui avait épousé le vainqueur du Minotaure, et Judith accule au suicide le dictateur Holopherne, qui avait immolé son amant.

Dans *Feu Monsieur Pic* — pochade d'une fantaisie macabre qui fait penser à *L'Archipel Lenoir* de Salacrou — Peyret-Chappuis déclenche une crise, non plus chez un seul être, mais à l'échelon familial. Tant qu'a vécu Monsieur Pic, un ancien bâtonnier de l'ordre des avocats d'ailleurs parfaitement insignifiant, il a tenu unis dans une harmonie trompeuse, par sa simple existence, les tronçons épars dont l'assemblage constituait ce qu'on appelle une famille. Mais sa mort libère de toute entrave la nature profonde des survivants, réveille tout ce qui en eux était latent ou refoulé. Les hypocrisies s'effacent; les égoïsmes s'affirment; des drames en chaîne éclatent soudainement avec une âpreté étonnante : le fils, Adrien, depuis longtemps opprimé par l'amour tyrannique d'une mère et la jalousie maladive d'une épouse, se révolte et s'enfuit avec une prostituée, tandis que la rivalité, jusque-là sourde, entre sa mère et sa femme, s'extériorise sous forme de scènes atroces. « La famille, déclarait Peyret-Chappuis au cours d'une interview, est souvent une merveilleuse usine à façonner des monstres. »

Ainsi, sous l'effet d'une crise, les personnages de Peyret-Chappuis se révoltent contre leur vie contrainte et tentent de se libérer, mais, en fin de compte, ils demeurent esclaves de leur destin : repris par les liens de l'habitude, ils renouent, vaincus et meurtris, avec leur ancienne existence. Esther Coq renonce à garder sa proie quand la femme d'Etienne, qui avait abandonné son foyer, y revient, repentante. Adrien, après sa fuite, regagne l'enfer familial, détestant plus que jamais ce que sa famille incarne pour lui, mais incapable de briser le lien sordide qui l'attache à elle : « Nous sommes forcés de vivre ensemble. Nous sommes trois forçats rivés à la même chaîne. Nous traînerons le boulet, nous le traînerons jusqu'au bout. Nous sommes condamnés à tuer les jours dans cet état qui n'est ni la vie, ni la mort, nous détestant les uns les autres et incapables de vivre les uns sans les autres » (1).

(1) Ces lignes font penser au dénouement des *Mal Aimés* de Mauriac, où les trois protagonistes se rendent compte, eux aussi, qu'ils sont destinés à traîner leur boulet ensemble et à se tourmenter sans répit. D'ailleurs, tout le théâtre de Mauriac illustre cette idée de la résignation finale des êtres qui se sont abandonnés un moment à l'ouragan de leurs passions. Ainsi, Mme de Barthas, amoureuse d'Harry Fanning, consent au mariage de sa fille avec ce jeune homme, après avoir tenté de l'en détourner (*Asmodée*); Elisabeth, amoureuse d'Alain qui a épousé sa sœur, se laisse enlever en auto par lui, mais revient bientôt près de son père, prise de remords (*Les Mal Aimés*); Emilie Tavernas, tourmentée de sombres ardeurs, cède à Bernard, mais sa chute est sans lendemain (*Passage du Malin*); Laure, dévorée de tendresse pour son frère, s'acharne à rompre son mariage et pense au suicide : or, à la fin, son frère se marie et elle continue à vivre, même sans espoir (*Le Feu sur la Terre*).

L'œuvre de Peyret-Chappuis, peu abondante mais longuement mûrie, est construite avec une sobre solidité. L'auteur sait charpenter une action simple et tragique. Audacieux, il tient la gageure d'intéresser le public à des drames d'une noirceur implacable, volontairement dépourvus de tout élément de séduction. On pourrait dire d'une telle œuvre qu'elle se sauve par ses excès mêmes; c'est sa force tumultueuse, sa démesure qui lui donne son prix : les frénétiques ardeurs d'une Esther Coq confèrent au personnage une envergure qui est authentiquement tragique. Enfin, Peyret-Chappuis utilise un dialogue dense et mordant, d'une crudité inflexible ou d'une sinistre cocasserie. Il faut pourtant reconnaître que ces drames sordides, qui nous maintiennent sans répit dans un climat de fureur passionnelle, sont écrits avec une plume aux traits assez gros et avec une encre bien noire : il n'y a aucune pénombre, aucune complexité chez ces êtres qui foncent, comme des bêtes de proie, sur l'objet de leur passion. D'autre part, l'uniformité dans l'atroce, où se complaît Peyret-Chappuis, présente le double inconvénient d'être contraire à la réalité psychologique moyenne et déprimante pour le spectateur qui, au théâtre comme dans la vie, a besoin d'une respiration plus libre : « Quelle oppression ! s'écriait Gérard Bauer après avoir assisté à la première de *Feu Monsieur Pic*. Qu'est-ce donc ces créatures que Monsieur de Peyret-Chappuis a observées dans sa province ? Où les a-t-il rencontrées ? ».

On a parfois attribué à l'influence d'auteurs étrangers le goût de certains de nos dramaturges pour la violence et la cruauté. De fait, le Suédois Strindberg et, plus près de nous, l'Autrichien Bruckner (1), importés en France, le premier dès le début de notre siècle grâce à Lugné-Poe, le second après 1930 grâce à Georges Pitoëff, ont conquis l'adhésion souvent enthousiaste du public et de la critique par la violence, voire la férocité de leur dramaturgie et ils ont exercé — Strindberg surtout — une action certaine sur l'orientation de notre théâtre. Mais le genre brutal n'était pas en soi une nouveauté : il avait connu la vogue sur nos scènes à la fin du XIXe et au début du XXe siècles avec Henry Becque, Paul Hervieu, Porto-Riche, Henry Bataille et les nombreux auteurs de pièces « rosses » du Théâtre-Libre. Aussi peut-on dire que l'œuvre dramatique d'un Raynal, d'un Passeur ou d'un Peyret-Chappuis marque, en dépit d'un effort apparent de renouvellement, un retour à d'anciennes formules, plus ou moins camouflées.

L'esthétique dramatique de Paul Raynal ressemble singulièrement à celle de son devancier Paul Hervieu qui, lui aussi, nourrit en son temps l'ambition de restaurer l'intensité de la tragédie classique en l'adaptant au rythme et aux mœurs de son temps. Egalement hautains, ces deux auteurs ont refusé de plaire au public en recourant à des moyens faciles; également épris de logique et de véhémence, ils ont construit leurs pièces avec la même rigueur géométrique et recherché les mêmes effets d'émotion violente. Enfin, chez l'un comme chez l'autre, le dialogue, éloquent et même emphatique, est mené à la manière d'un assaut d'escrime.

L'œuvre de Steve Passeur s'apparente plutôt à la tradition du théâtre passionnel d'avant 1914 : elle fait penser à Porto-Riche et à Henry Bataille par sa conception de l'amour, passion exclusive qui oppose les sexes dans une lutte farouche, et plus encore peut-être au Bernstein première manière dont les drames, bâtis à coups de hache, peignaient un univers féroce et subjugaient les spectateurs par un sens éprouvé des effets violents.

Quant à Peyret-Chappuis, il nous transporte encore plus loin en arrière : son esthétique, inspirée du Théâtre-Libre, évoque le souvenir de ces auteurs bien oubliés de pièces rosses — Georges Ancey, Paul Alexis, Henri Céard — qui servaient à un public facile à scandaliser des « tranches de vie » d'un pessimisme brutal. Pourquoi avoir voulu ranimer la flamme d'une dramaturgie depuis si longtemps recouverte de cendres ? « Il n'est pas de genre, écrivait récemment M. Paul Tuffrau à propos du théâtre, où la tradition, les habitudes, la routine aient plus de puissance. » Cette brève étude du théâtre violent ne peut que confirmer un tel jugement.

Paul SURER.

(1) Jean-Auguste Strindberg (1849-1912), « le plus grand génie du théâtre moderne », selon le dramaturge américain O'Neill, a été méconnu, même en Suède, de son vivant. Mais, depuis vingt-cinq ans surtout, il a marqué de son influence le théâtre étranger comme le théâtre suédois. Lugné-Poe, après Antoine, contribua à le révéler au public français en montant *Créanciers* et *La Danse de Mort*, deux pièces d'un pessimisme et d'une violence atroces. Pour Strindberg, grand admirateur de Zola, « qui peignit la vie comme un enfer », les hommes appartiennent, depuis la chute d'Adam, à une race maudite condamnée à se torturer pour racheter des crimes commis dans une vie antérieure. Ferdinand Bruckner, d'origine autrichienne, a vécu en Allemagne, d'où il s'est enfui pour échapper au régime nazi. A peu près inconnu en France jusqu'en 1932, il s'y imposa rapidement en faisant jouer coup sur coup trois pièces au Théâtre des Arts, puis au Théâtre de l'Œuvre : *Les Criminels* (1932), qui peint les instincts violents et mal refoulés des locataires d'un même immeuble; *Le Mal de la Jeunesse* (1933), qui retrace avec une amère saveur le désarroi moral des jeunes Allemands après 1918, et *Les Races* (1934), qui dénonce l'éclosion frénétique de la mystique hitlérienne.

Douze années d'études virgiliennes : l'architecture des "Bucoliques"

DIVERSITÉ DES « BUCOLIQUES »

La plupart des jugements d'ensemble que nous infligeons aux *Bucoliques* de Virgile risquent de porter à faux, parce que cet ensemble est composite et même disparate; parce que Virgile a réuni, sous un titre précis annonçant des dialogues et des chants pastoraux, des pièces qui parfois n'ont à peu près rien de bucolique; parce que ce recueil juxtapose et combine des éléments divers, voire opposés, comme les souvenirs de Théocrite et les épreuves personnelles, les traditions folkloriques du concours amébée et les mondanités d'un cénacle littéraire, une atmosphère de convention et des réalités rustiques. Si bien qu'en somme la forme seule donne à cet ensemble quelque unité : une forme souvent précieuse, toujours harmonieuse, où l'incantation, les jeux de sonorités, d'échos et de rappels musicaux dominent et perdurent, non seulement dans les chants alternés, mais encore dans les répliques des dialogues et dans les monologues lyriques.

Qu'y a-t-il de bucolique dans la sixième Eglogue, à part la scène initiale où les jeunes Chromis et Mnasyle, aidés et stimulés par Eglé, la plus belle des Naïades, assaillent le vieux Silène sommeillant et cuvant le vin de la veille ? Virgile ne dit même pas qui sont les deux gaillards : deux pâtres ou deux satyres ? (1). Quant au chant de Silène, qui est le morceau principal, il est complètement en marge des traditions héritées de Théocrite. Et qu'y aurait-il de bucolique dans la quatrième Eglogue, si Virgile n'avait pas inséré quelques détails agrestes dans sa prédiction du nouvel âge d'or : cadeaux de la terre prodiguant sans culture à l'enfant prédestiné les lierres exubérants, le baccar et les colocasies mariées à l'acanthe riante; chèvres rentrant d'elles-mêmes au logis; disparition des lions ennemis des troupeaux, du serpent venimeux et de la plante vénéneuse; foisonnement des séduisantes frondaisons et de l'amome assyrien (2); à chaque étape du retour à l'âge d'or la vie rurale sera marquée par de semblables prodiges (3); mais la trame de cette vaticination est politique, et la forme pastorale en est à peu près absente.

Quelle différence entre le dialogue de la septième Eglogue, où le poète s'est contenté de contaminer plusieurs emprunts à Théocrite, à Erykios et aux épigrammatistes d'une part, et ceux de la première ou de la neuvième Eglogue d'autre part, qui tiennent de si près aux dangers courus par le patrimoine de Virgile en 40 av. J.-C. ! D'un côté, exercice littéraire et jeu de la *retractatio*, pastiche et marqueterie; de l'autre, confidences personnelles et drame intime.

Quelle différence entre les chants amébées de la huitième Eglogue, où Damon et Alphésibée se souviennent si bien du chevrier théocritéen de la troisième Idylle et de la magicienne Simaitha de la deuxième Idylle d'une part, et d'autre part le chant alterné de la troisième Eglogue, où les concurrents ne se contentent plus, comme chez Théocrite, d'allusions à leurs bêtes et à leurs belles, à leur activité pastorale et à leurs amourettes, mais associent aux thèmes rustiques des éloges et des blâmes littéraires, se posent des devinettes dignes d'un salon ou d'un club, parce qu'ils sont des *noui poetae*, des *Arcades*, c'est-à-dire des bergers-poètes, membres d'un cénacle qui a son protecteur, Pollion, ses amis et ses rivaux, sa doctrine néo-alexandrine et post-catullienne, sa conception originale de la bucolique à la fois rustique et mondaine (4) !

(1) Cf. A. Cartault, *Etudes sur les Bucoliques de Virgile*, Paris, 1897, pp. 51-57. Mais dans les *Thaumasia* de Théopompe, qui ont été la source de Virgile, d'après Servius Danielis, Silène fut ainsi surpris et enchaîné par les bergers du roi Midas.

(2) *Buc.*, IV, 18-25.

(3) *Ibid.*, 28-30; 39-45.

(4) Voir le chapitre : *Le livre du cercle*, de Mlle A.-M. Guillemin (*Virgile poète, artiste et penseur*, Paris, 1951, pp. 64-85).

Le décor lui-même, dans les *Bucoliques*, est changeant, quand il n'est pas flou et irréel. Dans la deuxième, nous sommes avec Corydon en Sicile, puisqu'il se vante d'y posséder mille brebis qui paissent en liberté sur les monts; mais les hêtres touffus, les haies d'épines, la préparation du *moretum* pour les moissonneurs, le retour des laboureurs nous font penser plutôt à un site de la haute Italie (5). Dans la septième, nous sommes sur les rives verdoyantes du Mincio, frangées de tendres roseaux (6). Dans la première et la neuvième, nous nous installons plus haut que la plaine mantouane, sur les pentes où les rochers affleurent, au milieu d'un cadre de montagnes (7). Dans la dixième, nous voudrions avec Gallus nous évader vers une nature plus accidentée et plus sauvage, vers l'Arcadie qui offrirait à l'amant trahi le calme et l'oubli, la fraîcheur de ses sources, la verdure moelleuse de ses prairies, les forêts giboyeuses du Ménale et les halliers du Parthénios (8) : paysage réel et idéal, qu'il faut chercher au cœur du Péloponnèse, mais aussi peut-être dans les grands parcs de Rome, et dans les rêveries d'un Arcadisme littéraire qui s'appuie sur les légendes de la fondation de Pallantée, ville d'Evandre, antérieure à la venue d'Enée, et sur l'histoire des Latins qui furent un peuple de bergers avant d'être une nation de cultivateurs, *ille pastorius populus uereque terrester* (9). A la fin de la quatrième Eglogue, Virgile évoque cette Arcadie « prise pour juge ». C'est un décor fait de réalités topographiques et d'idéalisations poétiques, une fiction qui fait à la fois penser à un pays grec, patrie du Dieu Pan, à une mode littéraire, à une mythologie romaine et particulièrement palatine, enfin au goût de l'époque pour les grands parcs, plus sauvages que les jardins et les champs travaillés par la main de l'homme (10).

Telle est la variété chatoyante de ces *Bucoliques* multiformes. Si la richesse et l'originalité du recueil vient de là, si le poète a élargi et fait craquer le cadre de l'idylle théocritéenne pour créer un genre nouveau, la pastorale, dont les caractères devaient se perpétuer non seulement dans l'antiquité avec Calpurnius Siculus et Némésien, mais dans les temps modernes jusqu'au XVII[e] siècle, en particulier au temps de la Renaissance, où le genre fut cultivé maintes fois en français, en italien et en latin (11), il importait de suivre les efforts du prestigieux imitateur-créateur, qui, d'abord, s'est mis à l'école du poète syracusain, mais qui s'est affranchi de son modèle au point d'écrire des églogues aussi personnelles que la première et la neuvième, aussi romaines que la quatrième. Et puisque les biographes et commentateurs s'accordent à dire que cette évolution vers l'élargissement et l'originalité ne demanda pas moins de trois ans (pour les seules pièces I-IX, puisque la dixième fut ajoutée à l'ensemble dans une seconde édition), la chronologie des *Bucoliques* méritait d'être minutieusement scrutée et restituée. Ce fut donc le problème majeur pour la critique jusqu'en 1942. Dans son *Etude sur les Bucoliques de Virgile*, qui date de 1897, mais qui reste un ouvrage fondamental et indispensable, parce qu'il repose sur une confrontation scrupuleuse des textes et des témoignages, A. Cartault consacrait un chapitre à la question, souvent reprise et controversée : « L'ordre chronologique et la date des Bucoliques » (12). En 1929-1930, la *Revue des Cours et Conférences* (13) publiait une série de leçons magistrales intitulées : *L'évolution de l'art de Virgile des origines aux Géorgiques;* ce titre même indiquait la préoccupation de l'auteur, de M. Jean Bayet, et son désir d'expliquer les efforts de Virgile en le suivant pas à pas, chronologiquement.

Les modes changent. En 1942, les conférences de H. J. Rose, qui ont été publiées sous le titre : *The Eclogues of Vergil* (et dont certaines contiennent des suggestions ou des interprétations que l'exégèse des *Bucoliques* ne doit pas ignorer) laissaient délibérément de côté le problème de la chronologie, comme « épineux et futile » (14); exécution sommaire et brutale ! Plus spirituel et plus malicieux, M. Paul Maury, en 1944, moquait gentiment la longue théorie des érudits

---

(5) *Buc.*, II, 21; 3; 10-11; 66.

(6) *Buc.*, VII, 12-13.

(7) *Buc.*, I, 47-48; IX, 7-8.

(8) *Buc.*, X, 42; 55-58.

(9) FLORUS, II, 2. Sur l'importance des origines pastorales du Latium, voir Varr., *R.R.*, II, 1, 9-10.

(10) Sur l'Arcadisme dans les *Bucoliques*, voir un excellent état de la question dans J. PERRET, *Virgile, l'homme et l'œuvre*, Paris (Connaissance des Lettres), 1952, pp. 32-34, et la bibliographie des pages 171-172. Des réserves ont été exprimées par M. P. BOYANCÉ (*Un nouveau Virgile*, dans *Rev. des Et. anc.*, janv.-juin 1953, p. 149).

(11) Pour l'églogue néo-latine au XVI[e] siècle je recommande un chapitre très riche de P. VAN TIEGHEM, *La littérature latine de la Renaissance*, Paris, 1944, pp. 116-122.

(12) A. CARTAULT, *op. cit.*, pp. 51-77.

(13) *Rev. Cours et Confér.*, 1929-30, I, pp. 231-241, 372-384, 547-559, 606-620.

(14) H. J. ROSE, *The Eclogues of Vergil*, Berkeley-Los Angeles, 1942; cf. le compte rendu de cet ouvrage dans *Rev. de Philol.*, 1947, I, p. 102 sq.

(de cette suite je suis (15) !), mordus par la « tarentule chronologique », « nouveau mal du siècle »; et renonçait à tout reclassement de ce genre pour étudier la secrète architecture du recueil, qui, telle quelle, devrait répondre à quelque volonté de l'auteur et pourrait avoir sa beauté propre, celle d'un tout vivant. Son travail sur *Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques* (16) est aussi brillant que solide aux yeux de M. J. Perret, qui vient, en 1952, de procurer aux étudiants un excellent guide d'initiation virgilienne; la découverte de M. P. Maury y est présentée comme « une des plus importantes qui aient été faites dans le domaine des études virgiliennes depuis bien longtemps ». Conquis par les conclusions de M. P. Maury, il estime qu' « il faut renoncer à établir une chronologie relative des diverses pièces; les indices qu'on relève communément à cette intention... ont toute chance d'être fallacieux comme se référant non pas à l'ordre dans lequel les poèmes furent primitivement composés, mais bien à celui dans lequel ils furent secondairement disposés comme éléments du recueil définitif » : ainsi condamnation presque aussi catégorique et réfrigérante que celle de H. J. Rose, dix ans plus tôt; c'est au problème de la structure des *Bucoliques* que M. J. Perret accorde la plus grande place; après avoir résumé, loué et approuvé le système de M. P. Maury, il applique sa méthode à l'architecture intérieure de chaque pièce (17).

Alors... *et nos cedamus amori... nouarum rerum*, à cette préoccupation nouvelle, aujourd'hui majeure : quelle est l'architecture des *Bucoliques ?* celle du recueil, et celle de la pièce ?

L'ARCHITECTURE DU RECUEIL

L'exposé de M. P. Maury est très séduisant pour deux raisons (18). D'abord c'est l'œuvre d'un brillant écrivain, d'un habile magicien qui s'est gardé de déballer tout de go ses richesses; au lieu de résumer les résultats de son enquête à la manière d'un critique vulgaire ou d'un humble philologue, il a conté, dans un style personnel, étincelant, l'histoire de ses découvertes progressives; il a chanté les joies de la révélation et de l'invention exaltantes; un poète s'initie au secret d'un poète; initié plein d'enthousiasme, il se fait initiateur prestigieux; il faut le suivre; on le suit, on est entraîné, envoûté. D'autre part, l'édifice est soutenu par deux étais qui conjuguent adroitement leurs effets : les correspondances symboliques des poèmes seraient corroborées par des symétries arithmétiques.

Pour ce qui est des symboles parallèles que l'auteur extrait des sujets traités, le point de départ est l'évidente parenté des églogues I et IX; elles sont intimement liées à la crise traversée par Virgile, lorsqu'il faillit être spolié de son patrimoine, lors des expropriations et des partages de terres au profit des vétérans; elles disent « les épreuves de la terre », les affres que les guerres civiles imposent aux petits propriétaires comme Mélibée et Ménalque, l'attachement au sol de la patrie, un idéal de paix, de labeur modéré assurant une saine subsistance, de loisirs qu'embellissent la vertu et le chant. Autres épreuves, à l'étage supérieur, celles de l'amour, dans le couple des pièces II et VIII, deux histoires de passions également malheureuses, où circule la même pitié pour les amants délaissés, la même nostalgie du bonheur brisé, le même frémissement d'andante. Mais au-dessus des épreuves de la terre et de l'amour, les pièces III et VII nous introduisent dans un monde supérieur, celui de la « musique libératrice », où des bergers harmonieux retrouvent le secret du bonheur en essayant des airs rustiques et en se défiant au chant amébée; M. P. Maury veut même que ces concours soient à dessein condensés et stylisés chez Virgile, comparés à ceux de Théocrite plus réalistes et plus copieux, pour que leur signification symbolique ressorte en pleine lumière. Encore plus haut ! dans les pièces IV et VI, les chants de la Sibylle et de Silène nous apportent les « révélations surnaturelles », les musiques divines qui recouvrent les musiques humaines : la Sibylle sait l'avenir du monde; la vaticination de la quatrième Eglogue annonce les étapes successives du retour à l'âge d'or; le chant de la sixième, cosmogonique puis mythologique, remonte au chaos, à la formation du monde et au règne de Saturne, puis énumère des légendes pitoyables, des métamorphoses dégradantes et des amours aberrants, auxquels s'oppose l'apothéose de Gallus, reçu par les Muses et par Linus sur les monts d'Aonie pour avoir bien servi Apollon, Dieu libérateur du pur amour et de la

(15) Cf. E. de SAINT-DENIS, *Virgile, Bucoliques*, Paris, Belles-Lettres, 1942, pp. 3-18.

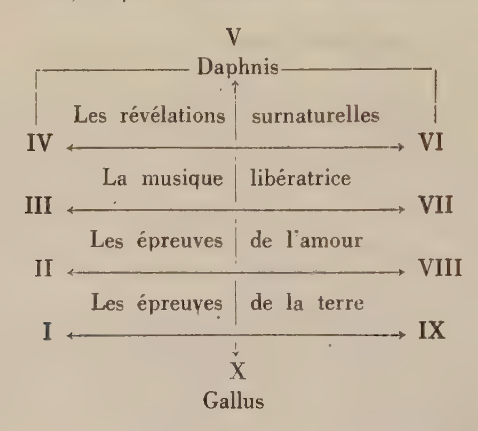
(16) Dans *Lettres d'humanité*, Paris, 1944 (III), pp. 71-147.

(17) J. PERRET, *op. cit.*, pp. 14-29.

(18) J'ai repris et complété dans cette partie le compte rendu paru dans la *Revue Universitaire* de mai-juin 1946, pp. 154-157.

lumière; ainsi les pièces IV et VI sont deux initiations mystiques : d'un côté, annonce des temps nouveaux et d'un bonheur universel; de l'autre, intronisation promise aux dévots d'Apollon. Au sommet et au centre de l'édifice culmine alors la cinquième Eglogue, qui déplore le trépas de Daphnis et dit la douleur ressentie par toute la nature (thrène de Mopsus), mais qui célèbre aussi son apothéose et la joie universelle qu'elle a causée (hymne de Ménalque); Daphnis, demi-dieu et inventeur du chant pastoral est campé, à la place d'honneur, au centre d'un temple à deux nefs exactement parallèles et symétriques, dans sa chapelle où doivent converger tous les regards des pèlerins qui veulent bien se laisser guider par Virgile, des épreuves de la terre et de l'amour aux joies salvatrices de la musique, puis aux révélations surnaturelles, enfin à la béatitude immortelle du poète inspiré. Enfin la dixième Eglogue complète par une symétrie verticale les quatre symétries horizontales qui viennent d'être retrouvées et symboliquement étiquetées; elle est le corollaire de la cinquième (pièce majeure); car Gallus est l'antithèse et l'antipode de Daphnis; à l'idéalisation de Daphnis (V) s'oppose le malheur de Gallus (X); Daphnis symbolise l'Arcadisme militant et triomphant; Gallus est un Arcadien souffrant qui voudrait s'arracher à ses tourments, mais qui retombe et qui cède à la passion; Daphnis est un saint; Gallus est un ange déchu, un homme sans la grâce.

En un mot le « secret de Virgile » est une progression dialectique et une ascension mystique; elle se dessine de couple à couple, au fur et à mesure qu'on se rapproche de la pièce V, qui est la clef de voûte, la pierre maîtresse de l'édifice.



Arrivons maintenant aux correspondances numériques que M. P. Maury découvre et qu'il trouve corroborantes des symétries symboliques. Il les obtient par des additions horizontales et verticales :

I (83 vers) + IX (67 vers) = 150 vers, à peu près comme IV (63 vers) + VI (86 vers) = 149 vers.

II (73 vers) + VIII (110 vers) = 183 vers, à peu près comme III (111 vers) + VII (70 vers) = 181 vers.

I (83 vers) + II (73 vers) = 156 vers, comme VII (70 vers) + VI (86 vers) = 156 vers.

III (111 vers) + IV (63 vers) = 174 vers, à peu près comme VIII (110 vers) + IX (67 vers) = 177 vers.

I (83 vers) + II (73 vers) + VIII (110 vers) + IX (67 vers) = 333 vers, à peu près comme III (111 vers) + IV (63 vers) + VI (86 vers) + VII (70 vers) = 330 vers.

Il y a donc beaucoup d'à peu près dans ces correspondances numériques, si nous respectons l'état actuel du texte procuré par les manuscrits. Or, des jeux arithmétiques n'ont d'intérêt que s'ils sont d'une parfaite exactitude. Mais pour que les symétries numériques cessent d'être approximatives et acquièrent la rigueur chère aux mathématiciens, M. P. Maury propose quelques corrections, presque obligatoires, assure-t-il : 1) compléter la pièce VI, en suppléant un vers dans la notice d'Atalante (après le vers 61), ce qui donne un total de 87; 2) augmenter la pièce III de trois vers, qui porteraient le total à 114; 3) amputer la pièce VII d'un vers surnuméraire,

qui ne peut être que le 19e, d'où un nouveau total de 69. Ces trois rectifications suffisent pour que les additions offrent dans tous les sens des combinaisons troublantes et des symétries lumineuses : pour qu'à l'étage des épreuves de la terre, I + IX = 150, comme à celui des révélations IV + VI = 150; pour qu'à celui des épreuves de l'amour II + VIII = 183, comme à celui de la musique libératrice III + VII = 183; pour que, verticalement, on obtienne : I + II = 156, comme VII + VI = 156; III + IV = 177, comme VIII + IX = 177; pour que I + II + VIII + IX = 333, comme III + IV + VI + VII = 333. Soit 333 + 333 = 666, chiffre sacré, somme des 36 premiers nombres, chiffre de César.

Nous voudrions nous extasier avec M. P. Maury devant cette « arborescence des nombres », devant ce « jeu de symétries, de contrapostes et d'alternances » arithmétiques, devant cette « épure fascinante », semblable à un firmament constellé d'étoiles harmonieusement dociles au plan d'un génial démiurge.

* * *

L'arborescence des nombres dans les huit Bucoliques mineures :

a) avant les corrections de M. P. Maury:

b) après les corrections de M. P. Maury.

Arborescence trop étincelante pour être fortuite, pense M. P. Maury. En deux articles de la *Revue des Etudes latines*, M. J. Marouzeau a consigné les résultats de trois expériences qui montrent la part du fortuit dans ces sortes de combinaisons chiffrées. Dans le livre I des *Fables* de La Fontaine, les 22 pièces pourraient être ainsi distribuées : les 10 premières totalisent un chiffre de vers approximativement égal à celui des 10 dernières, et encadrent deux fables centrales d'égale étendue (28 vers). Dans les *Emaux et camées* de Théophile Gautier, le groupe des pièces IX à XIII offre un système de correspondances numériques comparable à celui des *Bucoliques* (19). Dans le Livre I des *Elégies* de Tibulle, si l'on additionne deux à deux les chiffres de vers des pièces I et IX, II et VII, III et X, IV et VIII, V et VI, on obtient pour chaque couple un total égal de 162. Et dans le Livre II du même recueil, si l'on additionne. suivant un groupement concentrique, III et IV, II et V, I et VI, on obtient pour chaque paire le même total de 144. Tibulle, La Fontaine et Théophile Gautier ont-ils jamais voulu ces « jeux de chiffres » ? (20).

Pour ma part, ce qui me gêne surtout dans les correspondances numériques de M. P. Maury, ce sont les résultats appproximatifs que procurent les chiffres non rectifiés, dans l'état actuel du texte virgilien. C'est ici que la philologie prudente (et timorée, bien sûr !) refuse de se laisser éblouir par l'arborescence des nombres scintillant autour de ce soleil : 666 ! Que valent en effet les trois corrections proposées par M. P. Maury ?

1° Y a-t-il une lacune d'un vers, après le vers 61 de la sixième Eglogue : « Puis il chante l'admiration de la jeune fille pour les pommes des Hespérides ». Il s'agit d'Atalante. Elle mériterait au moins deux vers, sous prétexte que les allusions mythologiques du chant de Silène vont par groupes pairs : 2 vers pour Hylas, 16 pour Pasiphaé, 2 pour les Héliades, 10 pour Apollon. 4 pour Scylla, et 4 pour Philomèle. Mais pourquoi ne pas compléter aussi les quatre mots qui sont seuls accordés au mythe de Pyrrha (v. 41), et les deux mots qui représentent le règne de Saturne (v. 41), et le seul vers consacré à Prométhée (v. 42) ? Où nous arrêterons-nous, dans cette voie, si nous nous permettons de traiter (de maltraiter) ainsi les textes des manuscrits. par amputation ou par élongation ? Cette règle des groupes pairs imposée à la sixième Eglogue nous fait penser à celle des 18 vers que M. L. Herrmann vient d'appliquer aux *Bucoliques*, après l'avoir découverte dans les *Satires* de Perse, les *Epigrammes* de Martial, les *Epodes* d'Horace, l'*Ibis* et les *Tristes* d'Ovide : autres jeux de chiffres ! M. L. Herrmann qui a beaucoup travaillé sur les *Bucoliques* et qui ne craint pas ce qui est nouveau, ce qui bouscule nos routines, ce qui est original et paradoxal, ne souscrit pas aux idées de M. P. Maury (21); sa mathématique est autre : il veut que les *Bucoliques* aient été publiées en 46 pages de 18 vers; en conséquence, la quatrième doit occuper 4 colonnes ou pages de 18 vers, et totaliser 72 vers au lieu de 63. Pour

(19) J. Marouzeau, *Jeux de chiffres*, dans *Rev. Et. Lat.*, 1945, pp. 74-76.

(20) *Id.*, 1946, pp. 77-78.

(21) Ni l'éditeur italien des Bucoliques, Fr. Giancotti (*Publio Vergilio Marone. Il libro delle Bucoliche*. Roma, 1952); cf. le compte rendu dans la *Rev. Et. Lat.*, 1953, p. 451.

obtenir ce total, il propose des remaniements qui complètent la pièce IV par 9 vers arrachés à la pièce VIII (22) ! Quelle mutilation et quelle greffe ! Dans cette chirurgie, où nous arrêterons-nous ?

2° Y a-t-il lieu d'ajouter à la pièce III trois vers, qui corrigeraient la « bévue » et « l'obscurité » des vers 109-110 ? Palémon, arbitre de la joute poétique qui a opposé Damète et Ménalque, oublie que les enjeux sont la vache de Damète et les coupes de Ménalque, lorsque, s'abstenant de juger et renvoyant les deux rivaux dos à dos, il prononce ce singulier verdict : « Il ne nous appartient pas de trancher entre vous de si grands différends. Tu mérites la génisse, et lui aussi... ». L'équilibre de la composition exigerait que l'enjeu de Ménalque fût rappelé, en même temps que celui de Damète; il faut donc compléter la phrase : *et uitula tu dignus et hic*. Est-ce vraiment nécessaire ? Voulant dire que les deux rivaux sont dignes de recevoir ex-æquo le premier prix, il nomme la génisse qui, à ses yeux de campagnard, est un prix plus enviable que deux coupes artistement ciselées; cette omission n'est pas une bévue, mais un trait de caractère qui complète l'idée que nous nous faisons du bonhomme, fort embarrassé et tout étonné de jouer un rôle qui le dépasse. Quant à l'obscurité du vers 110, qui a été souvent discuté ou même corrigé (23), elle viendrait de cette affirmation saugrenue que tous les hommes ayant l'expérience de l'amour sont capables, comme Damète et Ménalque, de remporter le prix (24). Mais que dit exactement Virgile ? « Tu mérites la génisse, et lui aussi, et quiconque redoutera les douceurs de l'amour ou en éprouvera les amertumes ». Virgile ne fait pas dire à Palémon qu'il suffit, pour chanter l'amour, de l'avoir éprouvé, mais son jugement, trop concis peut-être, signifie : Je suis incapable de vous départager, parce que le premier prix est mérité par l'un et par l'autre, et par quiconque sait chanter, comme vous venez de le faire (v. 64-83), les douceurs et les peines amoureuses. En un mot, il est arbitraire de supposer dans ces vers 109-110 deux lacunes, et encore plus de fixer à trois le nombre des vers qu'il faudrait suppléer.

3° Le vers surnuméraire de la pièce VII ne peut être, dit-on, que le 19e : *coepere : alternos musae meminisse uolebant*. Mais on ne dit pas ce que deviendrait le précédent, ainsi privé du verbe *coepere*, après retranchement du vers 19; *alternis igitur contendere uersibus ambo :* que deviendrait alors l'infinitif *contendere ?* un infinitif de narration ? Construction assez inattendue entre *posthabui...*, du vers 17 et *...referebat...* du vers 20. Passons. Le vers 19 serait indésirable, parce que l'interprétation n'en est pas sûre. Or le commentaire de Servius montre qu'il figurait dans les éditions anciennes, et que la critique hésitait entre deux leçons : *uolebant* et *uolebam;* mais, pour Servius, l'interprétation de la leçon *uolebant* (qui est celle du *Mediceus*, du *Palatinus* et des *Schedae Veronenses*) ne faisait pas difficulté : *si uolebant, sensus est : Musae utriusque meminerant:* cette glose de Servius nous dicte une traduction satisfaisante : « Les Muses voulaient des compositions alternées », avec une reprise d'*alternis* (v. 18), par *alternos* (v. 19), qui est bien dans la note des *Bucoliques* où ces sortes d'anaphores, de rappels et d'échos sont un procédé constant d'incantation et de mélodie (25).

*
* *

Après avoir rejeté les trois corrections grâce auxquelles M. P. Maury rectifiait ses premiers calculs et obtenait un ensemble de correspondances numériques, nous voici retombés du ciel; nous frottons nos yeux encore éblouis par l'arborescence des nombres fulgurants et l'éclat solaire

---

(22) L. HERRMANN, *Virgile, Bucoliques*, Bruxelles (Collection Latomus), 1952.

(23) Cf. E. de SAINT-DENIS, *op. cit.*, p. 38, n. 5. A la référence Cat., 64, 95, on pourrait en ajouter d'autres, par exemple Tib., II, 5, 109-110, et, dans la peinture de l'amour charnel, Lucrèce (IV, 1058 sqq.) a montré comment la volupté s'alliait à la souffrance. Mais le détail des joies et des souffrances d'amour est chez Théocrite, maître de Virgile; cf. Ph.-E. LEGRAND, *Etude sur Théocrite*, Paris, 1898, pp. 104 sq.

(24) Ces vers ont fait délirer les critiques; cf. G. STEGEN, *Le jugement de Palémon*, dans *Les Etudes classiques*, oct. 1952, pp. 345-357; E. DERENNE, *Le jugement de Palémon, ibid.*, avril-juillet 1953, pp. 182-186. Pour le premier, *uitula* désigne symboliquement le plaisir que Palémon promet aux lecteurs, car *quisquis* est tout lecteur ou auditeur du poème; l'interprétation s'appuie sur des considérations philosophiques ayant trait à la force d'attraction (semblable à celle de l'aimant) que le poète exerce sur le public ! Pour le second, le jugement signifie : « Je n'ai pas compétence pour vous départager; également bons poètes, vous êtes à mes yeux tous deux dignes du prix. Mais il en est d'autres qui ne chantent pas l'amour, et qui cependant mériteraient le même prix : ce sont ceux qui, par crainte des peines de cœur, s'abstiennent des plaisirs de l'amour, ou encore ceux qui font de l'amour une expérience amère; les uns et les autres sont à plaindre; ils méritent donc une compensation, symbolisée ici par la génisse ». Nous sommes en plein sursymbolisme !

(25) Par exemple, dans cette même pièce VII, voir reprises de *Corydon* et *Thyrsis*, v. 2-3; *ambo*, v. 4; *huc*, v. 6, 9, 11, etc.

de 666; désensorcelés, oserons-nous résister davantage au magicien ? Essaierons-nous de voir un peu plus clair dans le symbolisme qui est le premier résultat de son étude ?

1° Les pièces I et IX sont intimement liées entre elles comme elles le sont aux épreuves de Virgile propriétaire rural. Les pièces II et VIII disent les épreuves de l'amour; mais aux plaintes de Corydon correspondraient peut-être mieux celles de Gallus, dans la dixième Bucolique; de part et d'autre, un monologue ardent et douloureux, avec sursauts brusques et revirements, tandis que les chants de Damon et d'Alphésibée, dans la huitième, sont faits de couplets avec refrain. M. P. Maury répliquerait sans doute qu'il faut isoler la dixième, ajoutée dans une seconde édition. Soit.

Dans la paire III-VII, le symbole de la musique libératrice est-il évident ? Dans III, où les chanteurs sont des bergers-poètes qui s'élèvent des réalités rustiques aux préoccupations d'un cénacle (v. 84-89), peut-être. Mais dans VII, la libération me paraît ajoutée par l'exégète; et s'il y a, dans les *Bucoliques*, un chant enchanteur, c'est surtout celui de Silène, dont l'incantation libère de leur être ou de leur immobilité les Faunes, les fauves et les chênes (*Buc.* VI, 27-30).

2° Le chant de Silène (VI) est-il parallèle à la prédiction de la Sibylle (IV) ? Cette symétrie est obtenue grâce à une interprétation philosophique très discutable : « Il (Silène) dévide la lente et laborieuse genèse, qui du chaos, fit sortir le cosmos où s'établit la première royauté de Saturne, le premier âge d'or. Puis, par un mouvement inverse, il évoque la procession inexorable de l'un au multiple, les désintégrations, les métamorphoses, les fureurs aberrantes de l'amour entraînant les âmes dans le tourbillon des apparences. Mais il ouvre aussi aux élus la voie du retour, il les dirige vers les sommets de l'Etre dont les poètes gardent la nostalgie ». La première phrase de ce brillant couplet se réfère à la partie cosmogonique du chant (v. 31-40); la seconde aux sujets mythologiques de la seconde partie (v. 41-81); la troisième à l'apothéose de Gallus insérée dans cette seconde partie (v. 64-73). Mais je n'aperçois pas le « mouvement inverse », qui lierait philosophiquement la partie mythologique à la partie cosmogonique; dans celle-ci, nous n'assistons pas à une procession du multiple à l'un, mais d'un état premier où tous les éléments ne formaient qu'un magma universel à un monde où la dissociation progressive des éléments crée sans cesse de nouvelles apparitions, suivant la doctrine épicurienne exposée par Lucrèce. Cela est si vrai que la solution de M. P. Maury s'oppose diamétralement à celle de G. Kettner qui, s'efforçant aussi de retrouver un lien philosophique entre les parties cosmogonique et mythologique du chant, pensait que la première montrait comment les éléments confondus dans le chaos s'étaient séparés, et la seconde comment ce qui avait été séparé à la création du monde, se cherchait, se réunissait et se mélangeait encore, en des amours parfois énormes et des métamorphoses monstrueuses. Enfin peut-on dire que l'intronisation de Gallus, reçu par les Muses, « ouvre aux élus la voie du retour... » ? Nous connaissons très mal l'œuvre de Gallus, mais il écrivit des élégies (*Amores*), et peut-être quelque *épyllion* (si les vers chantant « l'origine du bocage de Grynium » (v. 72) étaient déjà écrits par lui au moment où Virgile composait la sixième Bucolique); ce ne fut pas, semble-t-il, un *uates;* le couplet de Virgile (v. 64-73) ne le présente pas comme un poète philosophique ou religieux; tout ce qu'on peut dire, d'après le texte, c'est que cette investiture poétique sur l'Hélicon (26) lui reconnaît le pouvoir d'Orphée sur la nature.

3° Plus séduisante serait la démonstration qui hausse la pièce V au rang de Bucolique majeure, et, à la cime de l'édifice, le chant enthousiaste de Ménalque, apothéose de Daphnis : avec beaucoup de délicatesse M. P. Maury analyse le coloris mystique dont cet hymne est illuminé. Mais il y a, dans son étude un glissement qui m'inquiète. Le Daphnis de la cinquième *Bucolique* est d'abord le demi-Dieu (cher à Théocrite et aux poètes bucoliques); ensuite, lorsque le rôle majeur de 666, chiffre de César, nous est révélé, Daphnis devient César. Avec M. L. Herrmann, nous avions essayé de contempler les *Bucoliques* comme une mascarade générale, et d'ôter à chaque personnage son masque (27); si Daphnis devient un personnage à triple visage, la mascarade se compliquerait de métamorphoses ! c'est par un jeu de mots que Daphnis, berger modèle et demi-dieu de la pastorale est rapproché de César, bon pasteur des hommes (28). Quand il y a clefs et allégorie, un minimum de ressemblances vraies doit mettre en éveil les lecteurs et exercer leur sagacité; artificielles sont les ressemblances qu'on établit entre Daphnis et César (29).

(26) M. Desport, *L'incantation virgilienne*, Bordeaux, 1952, pp. 213 sq.

(27) L. Herrmann, *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles, 1930; cf. *Virgile. Bucoliques*, Bruxelles, 1952, pp. 6-15.

(28) J. Perret, *op. cit.*, p. 17.

(29) L'ingénieux article de M. P. Grimal, *La Ve Eglogue et le culte de César* dans *Mélanges Charles Picard*,

4° Désireux de faire un sort à la dixième *Bucolique* dans son ensemble architectural, M. P. Maury ne la considère pas comme surnuméraire et superflue : Gallus serait l'antitype de Daphnis. Celui-ci s'est élevé jusqu'au paradis arcadien; Gallus, repris par l'amour, s'en est exclu. Mais n'est-il pas étonnant que le joint, qui permettrait cet assemblage des pièces V et X, manque dans le texte de Virgile, qui l'aurait pu trouver dans la tradition mythologique ? En effet il n'est pas fait allusion dans la pièce V aux aventures amoureuses de Daphnis, en particulier à la victoire du héros sur la passion. Virgile connaissait bien cette forme de la légende, puisque dans l'Idylle II de Théocrite, Daphnis se meurt de consomption, victime de la colère d'Aphrodite, pour s'être vanté qu'il triompherait de l'Amour. Si Virgile avait voulu opposer Gallus, repris par l'*indignus amor*, à Daphnis victorieux de l'amour, n'aurait-il pas (au moins dans la pièce X) inséré quelque allusion de Gallus au bonheur de son antitype Daphnis, indompté par Aphrodite ? Dans la pièce V, Mopsus et Ménalque qui célèbrent les mérites de Daphnis, ne disent pas un mot de cette victoire. Alors force nous est d'avouer, que les cinquième et dixième *Bucoliques* sont placées sur deux plans différents; et que, sur le plan de l'amour, comme nous le disions déjà plus haut, les plaintes de Gallus (X) font penser plutôt à celles de Corydon (II). aux chants de Damon et d'Alphésibée (VIII).

5° Si Virgile avait voulu nous entraîner dans une ascension mystique et dans une sorte d'initiation, n'aurait-il pas terminé par la Bucolique majeure : la cinquième, qui serait la dernière ? Pourquoi n'a-t-il pas gravi la pente de la terre au ciel, du mal au bien, du multiple à l'un, des épreuves au triomphe ? Au lieu de rester en plein ciel, nous redescendons la pente et nous retombons avec Gallus au milieu des épreuves humaines. Autrement dit, n'y a-t-il pas antinomie entre itinéraire spirituel et disposition embrassée ? M. P. Maury a prévu l'objection, puisqu'il prétend qu'à un arrangement froidement didactique, où le collège des Muses eût défilé sous nos yeux comme un pensionnat (I - IX, II - VIII, III - VII, IV - VI, V), Virgile a préféré un organisme articulé autour d'un axe; il imprimait ainsi à l'ensemble « le mouvement d'une danse autour d'un feu sacré ». Cette métaphore rejoint celles que M. P. Maury emprunte à l'architecture : ordonnance méthodique qui groupe autour d'une strophe centrale les strophes convergentes d'un chœur; tympan de temple avec figure centrale et motifs peuplant les ailes du triangle; église arcadienne avec ses huit chapelles se répondant de part et d'autre de l'axe joignant l'abside (V) et la sortie (X). Mais pouvons-nous imposer à un ensemble de pièces, faites pour être lues et entendues, des principes de composition embrassée ? La composition embrassée était chère au néo-alexandrins et, sans doute, aux Arcadiens protégés par Pollion; nous avons probablement dans le chant de Silène (VI) un exemple de cette composition (30); nous la percevons parce que nous sommes au niveau et à l'intérieur du poème. Mais au niveau du recueil, que valent les métaphores architecturales ou orchestiques de M. P. Maury ? On ne peut pas *voir* l'ensemble des *Bucoliques*, comme on embrasse celui d'une danse ou d'un temple. J'avoue peut-être une impuissance qui m'est propre (31) : je ne peux pas embrasser dans les *Bucoliques*, d'un seul coup d'œil, un ensemble plastique, comme dans le bouclier d'Enée (*Enéide*, VIII) et la tapisserie de Catulle (pièce LXIV) (où, d'ailleurs, la transposition d'art, comme disait Théophile Gautier, est manifeste et annoncée par le poète).

6° Enfin le symbolisme de M. P. Maury le conduit à intégrer dans le courant platonicien la pensée de Virgile, qui prolongerait sous le ciel mantouan les enseignements de Socrate et les révélations de Diotime, parce que l'imprégnerait toute une philosophie de l'enthousiasme reçue de Platon. Les *Bucoliques*, « aboutissement du *carmen* latin », et poème de l'incantation, de l'inspiration qui veut s'extérioriser par des sons et des mélodies, de l'enthousiasme qui crée un

---

Paris, 1949, t. I, pp. 406-419, ne m'a pas convaincu. Il est vrai que les détails concernant les honneurs religieux rendus à Daphnis (*Buc. V*, 65 sq.) ont été ajoutés par Virgile aux données de Théocrite (*Id.*, I), et qu'elles correspondent à certains rites du culte de César. Mais Virgile a pu se servir d'autres textes concernant Daphnis divinisé, car la légende de ce héros a beaucoup intéressé les poètes bucoliques de l'antiquité. Nous ne possédons par tous ces textes. Il est périlleux d'affirmer que les vers 65 sq. ne concernent que César, et que Daphnis c'est César, puisque nous ne savons rien du culte de Daphnis. Enfin il y a trop de dissemblances entre Daphnis et César; le dictateur vieillissant et chauve n'était pas beau; il n'a pas attelé de tigres à un char; il n'a pas introduit les thiases de Bacchus; et sa mère mourut avant lui; cf. L. HERRMANN, *Les masques...*, p. 108; *Virgile, Bucoliques*, p. 12; E. de SAINT-DENIS, *op. cit.*, pp. 43-44.

(30) Cf. H. BARDON, *Les élégies de Cornélius Gallus*, dans *Latomus*, juill.-déc. 1949, p. 218, n. 1.

(31) Non. Car M. P. BOYANCÉ (*art. cit.*, p. 148) avoue aussi son embarras : « Je ne comprends pas du tout un itinéraire I-IX, II-VIII, etc., pour aller à V, que l'on survolerait ainsi par trois fois en un rappel d'Icare ou en une anticipation de l'avion ! ».

enchantement orphique et dionysiaque (32) ? Peut-être. Mais s'agit-il de la philosophie des *Bucoliques* (et le mot est gros) ? nous constatons que la cosmogonie de Silène (VI) est épicurienne (33); par le jeu des atomes et le rôle de la dissociation dans la création du monde, comme par le vocabulaire tout à fait lucrétien. Epicurienne aussi est la morale du recueil qui dit les plaisirs de l'*otium;* dans les *Géorgiques*, Virgile célébrera le *labor* (34); ici, un idéal de farniente se dégage des scènes idylliques où les bergers aspirent à jouir de l'ombre et de la fraîcheur, des plaisirs du pipeau et du chant amébée, en surveillant de loin leurs bêtes, allongés dans une grotte verdoyante ou sous un large hêtre; le ton est donné dans la première *Bucolique* (35), et si Mélibée ne va pas jusqu'à déconseiller l'action militaire ou politique, jusqu'à recommander l'abstention épicurienne, il maudit la politique et les guerres civiles qui font le malheur des humbles (36). Pour vivre heureux, vivons cachés : ce n'est pas le *suaue mari magno,* mais nous en sommes tout près. Le Virgile des *Bucoliques* est encore plein de l'enseignement épicurien de son maître Siron (37).

Retentissante comme toutes les thèses originales et paradoxales, la découverte de M. P. Maury, en 1942, a suscité des mouvements divers : beaucoup d'enthousiasme et de scepticisme. Douze ans après, M. J. Perret l'admire sans réserve (38), mais cette entière approbation étonne les critiques, entre autres MM. A. Ernout (39) et P. Boyancé (40), M[lle] A.-M. Guillemin. Rendant compte de la tentative récente de M. P. Grimal pour imposer au Livre IV de Properce un plan subtil où la composition serait concentrique autour de la pièce VI, M. P. Boyancé accueille fraîchement cet à-la-manière de M. P. Maury, ces jeux de chiffres et de symboles (42). Il est surprenant en vérité que les commentateurs anciens de l'œuvre virgilienne n'y aient jamais pensé, n'en aient jamais parlé.

(*A suivre.*) E. de Saint-Denis.

(32) C'est l'idée principale de M[lle] M. Desport dans sa thèse, *op. cit.*
(33) Comme Servius le notait déjà; cf. A. Cartault, *op. cit.*, pp. 273-274.
(34) Cf. *Georg.*, I, 121-146.
(35) *Buc.*, I, 1-5, 51-52.
(36) *Buc.*, I, 70-72.
(37) Cf. E. de Saint-Denis, *op. cit.*, p. XI.
(38) J. Perret, *op. cit.*, p. 14.
(39) Cf. *Rev. de Philol.*, 1953, p. 244.
(40) P. Boyancé, *art. cit.*, pp. 147-148.
(41) Cf. *Rev. Et. Lat.*, 1952, p. 415.
(42) Dans *Rev. Et. Lat.*, 1953, p. 421.

La pensée et l'action
Socrate et la politique platonicienne (1)

III. — L'UTOPIE PLATONICIENNE

La pensée politique des Grecs est née au VI[e] siècle pendant la constitution de la société esclavagiste de classes, au moment de la formation de la cité, du développement de la navigation et du commerce, de la réorganisation de la structure judiciaire, avec le politique et philosophe Solon. Au V[e] siècle, avec le puissant développement des cités qui avait succédé aux guerres médiques et qui avait donné à de plus larges couches de la population l'accès à la direction de l'Etat, l'avènement de la démocratie de Périclès a fait des sophistes les théoriciens de la politique. La guerre du Péloponèse a fait de Thucydide, par-delà l'historien, le philosophe de la politique de

(1) Voir le numéro précédent, p. 108.

la cité au moment de l'expansionnisme impérialiste. La mort de Socrate et les conséquences de la défaite athénienne ont fait de Platon le philosophe politique de la restauration de la cité, « le prophète de l'Etat idéal ».

Une question se découvre dans les dialogues où apparemment du moins il est question de la vie politique et sociale athénienne, d'avant la victoire spartiate. On peut la formuler ainsi : Platon paraît-il surpris et déçu par le double désastre de la ruine d'Athènes et de la mort de Socrate ? N'a-t-on pas plutôt l'impression que, dès le début, il s'attendait à cette double catastrophe et les dialogues ne veulent-ils pas justement inculquer cette idée qu'étant donnée la conjoncture les choses ne pouvaient pas se passer autrement ? Pour Platon, les inquiétudes du lendemain étaient inséparables de la tragédie d'hier. Comme l'a bien dit Glinos, le drame de Socrate est en un sens le drame de Platon lui-même et l'œuvre écrite de Platon est l'incarnation de cette tragédie sous la forme du φιλόσοφος λόγος En regardant en arrière dans les dialogues, en faisant de Socrate le héros de ses drames, il veut défendre l'avenir, l'avenir *de sa classe* dans la cité. Le procès du passé doit mettre en garde contre le renouvellement du passé. Il fait appel au passé pour faire comprendre à ceux « au nom de bon augure » — les ἄριστοι. — la conclusion qui, selon lui, s'impose. La leçon à dégager des faits évoqués, leçon qu'il a dégagée et qu'il veut que l'on dégage avec lui est la suivante : si la cité veut trouver son salut, elle doit s'engager résolument dans la voie non démocratique pour permettre aux aristocrates, aux classes esclavagistes dirigeantes qui étaient au pouvoir avant le gouvernement populaire, de retrouver un nouvel accès au pouvoir et d'en finir avec toutes les survivances d'une politique ruineuse pour la ville et pour les classes possédantes d'autrefois.

Ce qu'on a eu parfois tendance à interpréter dans ce repli littéraire sur le passé que sont les compositions nommées socratiques comme des signes d'évasion dans l'illusion, bien loin de conclure à son désintérêt pour le présent, témoigne encore de son engagement, bien que cet engagement s'exprime sous la forme d'une impuissance consciente d'elle-même. Les regrets de Platon, trop évidents dans sa septième *Lettre*, sont justement d'être resté toujours un spectateur, bien qu'il n'ait manqué aucune occasion de s'efforcer de mettre ses idées en œuvre.

A le bien prendre, l'utopisme platonicien, il ne faut le voir ni dans une évasion hors des luttes de son temps, ni dans la substitution, maintes fois soulignée jusqu'à l'excès, de ses préoccupations morales et philosophiques, abstraites et spéculatives, à l'examen attentif des faits économiques, politiques et sociaux, ni encore dans sa propension naturelle à raisonner géométriquement sur les phénomènes sociaux. Les efforts de M. Robin (1), si pénétrants et si instructifs pour montrer ce qu'il y a de positif dans l'apport de Platon à la science sociale et à la politique, bien que valables contre une bonne partie des auteurs qui voyaient seulement dans la politique platonicienne ce qui en elle peut sembler choquant par rapport à nos propres idées, ce qui en elles peut paraître une construction dans l'absolu, ignorante des réalités, ne sont toutefois pas à même d'écarter la thèse selon laquelle la politique platonicienne était au fond une utopie.

Il ne faut certainement pas révoquer en doute le soin avec lequel Platon a étayé ses plans d'avenir sur une analyse détaillée des institutions défectueuses qui existaient alors. Peut-on oublier, par exemple, sa critique toujours si pénétrante et parfois si juste de la démocratie politique cherchant à se réaliser dans une société déchirée par les conflits économiques et sociaux, où les luttes de classes les plus violentes faisaient rage ? Et de même pour sa critique impitoyable de l'impérialisme athénien, forme économique qui rend la justice et la démocratie politique et sociale, impossibles et chimériques ? Peut-on oublier que, soucieux d'observation sociale, Platon accorde une importance considérable aux faits économiques ? Peut-on méconnaître la pénétration avec laquelle Platon a reconnu que ce sont les conditions économiques qui sont les vraies causes auxquelles il faut faire remonter la responsabilité des perversions sociales qui ne sont pas dues au manque d'instruction, à la mauvaise éducation, ou à une mauvaise constitution ? Il ne faut pas oublier non plus la manière dont Platon a mis en évidence dans le II[e] livre de *la République* l'origine économique de la cité et comment il part de la société fondée sur des besoins essentiellement économiques, pour montrer, à partir de l'analyse des conditions de la décadence de la cité, ce qu'est, ce que peut et ce que doit être la cité idéale. Il ne faut pas en outre oublier que Platon a déjà eu l'intuition que l'être humain est un ensemble de rapports sociaux, que pour Platon, selon les termes de M. Jean Wahl (2), le principe général de la société est le besoin réciproque qu'ont les individus les uns des autres, que la limitation de l'individu est susceptible d'être complétée par les autres individus, eux-mêmes limités, qu'un des principes sur lesquels s'appuie *la République* est celui

(1) Léon Robin, *Platon et la science sociale*, in *La pensée hellénique*, Paris, 1942, pp. 177-231.
(2) Jean Wahl, *Les problèmes platoniciens. « La République »*, Paris, 1938, p. 7-8 (cours ronéotypé).

de la corrélation de l'individu et de la société qui s'explique par une causalité réciproque de l'individuel et du social.

Est-elle utopiste l'analyse platonicienne du problème du rôle social de la femme ? (3). L'importance attribuée par Platon aux principes d'une pédagogie communautaire ou sociale peut-elle passer pour utopiste, et la doctrine célèbre du philosophe-roi et du roi-philosophe (4) l'est-elle également ? On peut en douter. Utopiste la conception platonicienne de l'identité essentielle de tous les peuples ? (5).

Certes, il faut voir comment l'étude sociologique concrète sert à plusieurs reprises de base à Platon. Certes, on ne peut que donner son assentiment à cette juste remarque de M. Robin : « Celui qui, l'un des premiers, a donné systématiquement une place importante aux faits économiques dans l'application des faits sociaux, fût-ce en vue de l'application et pour organiser la pratique, celui-là peut, avec justice, être considéré comme ayant contribué à la fondation d'une science sociale » (6). On ne peut certes ignorer non plus tout ce qui, dans l'œuvre de Platon témoigne d'un « remarquable effort pour faire dépendre l'*art* politique d'une *science sociale* positive » (7).

Il nous semble, cependant, qu'on ne peut passer sous silence tous les autres aspects du platonisme dans lesquels il serait bien difficile de trouver le même attachement aux réalités et le même esprit objectif. Il paraît en effet que lorsqu'on dit que les plans platoniciens d'une nouvelle cité bâtie selon la raison sur les ruines de la cité antique sont utopiques, parce qu'ils ne tiennent pas compte des réalités de l'heure, l'on doit reconnaître qu'il fait preuve d'une certaine incapacité à saisir le sens intime des événements en marche, et à discerner exactement les rapports des forces sociales en présence. Mais tout ceci nous oblige à regarder de plus près un aspect particulier du problème soulevé par quelques critiques.

Politique utopiste ou politique d'inspiration idéaliste ? Naturellement, les deux mots ne s'excluent pas. Au contraire, même, ils se rapprochent. L'utopisme platonicien est une partie et une conséquence de son idéalisme. MM. Robin et Bréhier qui nous ont fourni, l'un et l'autre, des analyses extrêmement lucides de la politique platonicienne, semblent bien donner leurs préférences à la deuxième expression. Si l'on prend le terme idéaliste, si « lourd de préjugés de toute sorte » (Robin) (8), pour désigner une philosophie sociale qui fait une large place à l'idéal, naturellement toute politique honnête serait nécessairement idéaliste — même celle qui, en principe, se pose comme contraire à tout idéalisme. La question n'est pas là. Ce qui est en cause, c'est l'acceptation d'un idéal tombant du ciel, détaché de la vie réelle de la société, et fondé sur quelques principes abstraits de la raison humaine, et c'est aussi l'acceptation d'une politique qui se présenterait comme érigée sur un système de morale dogmatique, éternelle et définitive, « sous prétexte que le monde moral a des principes supérieurs à l'histoire ». Ce qui est en cause, c'est la conviction qu'on a de la possibilité de mener le monde par la seule force des idées, tout en oubliant, comme on l'a déjà signalé, que pour réaliser les idées, il faut des hommes qui mettent en jeu une force pratique, et qu'une théorie ne devient une force matérielle que quand elle conquiert les masses, que les idées ne peuvent conduire au-delà d'un ancien état de choses que dans la mesure où, à côté de la force pratique nécessaire à leur réalisation, elles répondent aux besoins de certains groupes humains à un moment déterminé. Les théories, par leur seule force, ne peuvent jamais que mener au-delà des idées de l'ancien état de choses. Or, là est l'impuissance du platonisme.

Certes Platon, selon l'appréciation très juste de M. Robin, « a essayé de débrouiller et de reconstituer les alliances ou les oppositions qui s'établissent entre les besoins, les travaux, les échanges, l'état des fortunes et ses variations, par rapport à l'état politique d'une part, et d'autre part, les tendances morales, les désirs, les passions, les sentiments, les dispositions intellectuelles, l'édu-

(3) *Rép.*, p. 451 c-456 b. Il faut remarquer d'ailleurs que ce que l'on appelle le « féminisme » de Platon a pour fondement comme beaucoup d'autres conceptions politiques et sociales platoniciennes des institutions existantes dans les régimes oligarchiques de Sparte et de Crète. En ce qui concerne les femmes, par exemple, elles jouissaient d'un important privilège et de prérogatives établies par la loi et qui ont été l'objet de critiques de la part d'Aristote, *Politique*, 11, 9, 10.

(4) Platon, *Rép.*, 473 d, 499 b, septième *Lettre*, 326 a b, 328 a. Ici encore on peut trouver un fondement historique du point de vue platonicien si l'on songe au philosophe politicien Archytas, qui à Tarente a été chef de l'école pythagoricienne.

(5) *Polit.*, 62 c e, 63 d e.

(6) Robin, *op. cit.*, p. 198.

(7) Robin, *ibid.*, p. 178.

(8) Léon Robin, *étude mentionnée;* M. Emile Bréhier, *Les théories politiques de Platon*, cours professé en Sorbonne pendant l'année 1945-1946 et qui n'est malheureusement pas publié.

cation. L'analyse de Platon nous apparaît donc une fois de plus comme une analyse déjà scientifique ». Et M. Robin ajoute : « Elle contient autant que cela était alors possible, ce qu'il y a de meilleur dans la thèse du matérialisme historique » (9). Dans la mesure même où le platonisme anticipe et où il est proche de la sociologie scientifique, il n'est pas légitime de dire que la politique platonicienne qui découle de cette analyse soit une politique authentiquement idéaliste. Elle n'est pas authentiquement son opposé non plus parce qu'elle n'a pas reconnu qu' « il ne suffit pas que la pensée recherche la réalisation », mais qu'il « faut encore que la réalisation recherche la pensée ». Et pour ne l'avoir pas reconnu, l'idéalisme platonicien ouvre le chemin à l'utopisme, il est déjà une utopie.

Dans la mesure où, tout en regardant de près la réalité sociale pour l'analyser et s'y opposer, il a dépassé les possibilités réelles de transformer le monde selon ses désirs et ses plans idéaux, Platon est en plein utopisme et non pas seulement en plein idéalisme.

Les plans d'action politique conçue par Platon n'étant pas suscités par les tâches pressantes du développement des conditions sociales de son temps, n'étant pas non plus l'expression exacte des besoins naissants de la vie matérielle de la société de son temps, ne pouvaient pas devenir une force organisatrice capable de transformer et de sauver la cité antique. C'est en cela que Platon n'est pas resté sur le plan de la sagesse politique. De là le rêve nostalgique, le messianisme sans efficacité auxquels aboutit, à certains moments, l'ardeur combattive de Platon, le sentiment douloureux d'impuissance dont la septième *Lettre* est l'expression la plus parfaite. De là l'utopisme platonicien, de là donc son échec.

Par conséquent, la politique platonicienne est une conception utopiste au sens où il nous semble qu'il faut aujourd'hui prendre le mot utopiste à propos des doctrines des réformateurs sociaux.

1° Utopisme, parce que don quichottisme, parce qu'il est arrivé au monde trop tard, espérant encore sauver ce qui était déjà perdu. C'est en cela que consiste la tragédie de tous les grands utopistes; dans un désaccord avec le temps, leur entrée en scène a lieu ou trop tôt, ou trop tard.

Contrairement à l'utopisme progressiste, l'utopisme platonicien est un utopisme rétrograde qui, dans une certaine mesure, fait revivre le mythe de l'âge d'or. Comme on l'a déjà remarqué, l' « Etat qu'il veut réaliser a pu être dans le passé un Etat de fait » (10). La volonté impuissante de dépasser le réel qui lui échappe, l'oblige à idéaliser le passé.

2° Utopisme encore, parce qu'au lieu de partir des possibilités du présent et au lieu d'orienter toute son action transformatrice dans le sens même du développement historique il se contente, pour l'essentiel, d'opposer à la société existante, l'idéal qu'il souhaiterait voir se réaliser. En subordonnant le point de vue historique au rationnel, non seulement il établit une opposition tranchée entre le présent et l'avenir, mais il imprime encore aux solutions qu'il apporte aux antagonismes sociaux, un caractère surtout moral. Au lieu d'essayer de bâtir la cité nouvelle en dégageant de la cité existante la solution des problèmes économiques, sociaux, politiques et éducatifs qui se posaient alors, Platon superpose la cité idéale de l'avenir à la critique du présent, l'idéal au réel (et ce faisant, il est tout près des utopistes du XIXe siècle), mais (contrairement à ceux-ci), la cité idéale platonicienne est conçue et souhaitée sous l'inspiration du passé. Et c'est bien là, de toute évidence, ce qui constitue le vrai caractère, disons le mot, réactionnaire du platonisme (11).

3° Utopisme encore, parce qu'à la base de l'action platonicienne il n'y avait pas une théorie réalisable, c'est-à-dire une théorie qui, non seulement recherchât sa réalisation, mais encore fût recherchée par la réalité elle-même, parce que Platon ne s'élève pas à ce niveau de la conscience politique qui permet de reconnaître qu'il « faut fonder son action non pas sur les couches sociales qui ne se développent plus, même si elles représentent pour le moment la force dominante, mais sur les couches sociales qui se développent et qui ont de l'avenir, même si elles ne représentent pas pour le moment la force dominante ».

Platon n'a pas su, ou peut-être ne pouvait même pas analyser les forces en présence qui se heurtaient; il n'a pas su, ou ne pouvait pas discerner que la force montante n'était plus l'aristo-

---

(9) Robin, *op. cit.*, p. 223.

(10) L. Robin, *op. cit.*, p. 188.

(11) Cf. E. Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, I, 1938, p. 148 : « Le but de la réforme du philosophe ne peut être (...) que d'imiter autant qu'il est possible l'état de société le plus parfait dont il possède l'idée, de prendre en quelque sorte la société au niveau où elle existe actuellement pour l'empêcher de tomber plus bas (*Lois*, IV, 713 e); mais jamais il ne s'agit de promouvoir un progrès véritable »; cf. aussi p. 157.

cratie, basée sur la propriété foncière, bien qu'elle gardait dans plusieurs domaines une influence encore incontestable. Dès lors sa politique ne pouvait être qu'une construction utopique, vouée à l'échec. Bien que précurseur d'une science sociale, Platon n'est pas son créateur, et encore moins le créateur d'une politique fondée sur une science sociale, c'est-à-dire d'une politique qui soit une technique scientifique.

A la longue, on paie toujours le fait d'éluder la réalité. Le premier devoir de l'esprit, on l'a dit, est un devoir de présence aux conditions matérielles de la spiritualité. Voilà ce que la conception politique platonicienne oublie. Elle est utopique, parce qu'elle n'a pas su envisager l'action politique en fonction de la situation et des perspectives. Platon n'est pas, en somme, allé jusqu'au bout dans d'effort de « comprendre le réel, pour aller à l'idéal ». Platon n'est pas resté jusqu'au bout fermement convaincu que la justice sociale (comme il la comprenait) est possible sur terre. Et c'est là aussi un des aspects de son utopisme. Lui, que les conditions propres de son temps avaient commencé par détourner de son dessein primitif : la vie politique militante, lui qui avait été poussé à la vie philosophique et à la vie spéculative, en partie par l'impossibilité de consacrer ses forces à un travail politique pratique et immédiat, mais en partie aussi pour leur trouver sur le plan théorique de plus fermes assises, a fini par rêver parfois au ciel, faute de pouvoir s'attendre à voir réaliser sur terre ses idées les plus chères. Même de son propre point de vue, Platon n'était pas un révolutionnaire au plein sens du mot.

Singulier destin, la politique, par laquelle Platon voulait survivre, a toujours été la partie manquée de son œuvre.

MAGALHAES-VILHENA.

A TRAVERS LES LIVRES

André MARY : *La Fleur de la Prose française*, depuis les origines jusqu'à la fin du XVIe siècle. Textes choisis. Paris, Garnier, 1954, un vol. in-16°, X-650 p. (Classiques Garnier).

Cette anthologie nouvelle de M. André Mary fait pendant à la *Fleur de la Poésie* (cf. *Information littéraire*, juil.-oct. 1951). On appréciera ici les qualités de l'ouvrage précédent. Le choix très varié des textes associe aux pages capitales mainte page curieuse, oubliée; il donne la vue la plus complète des richesses de notre naissante prose, dont le domaine s'élargit peu à peu en annexant des fiefs de la poésie, et les terres du latin. La présentation excellente permet une lecture facile : typographie soignée, traductions en regard des textes antérieurs au XIVe siècle, gloses incorporées aux autres textes, notices denses d'histoire littéraire à la fin du volume. Il nous sera permis de regretter que l'auteur ne se soit pas borné au Moyen âge, comme pour la *Fleur de la Poésie*, et qu'il ait jugé bon de poursuivre son anthologie jusqu'à la fin du XVIe siècle; il donne ses raisons, respectables, mais peu convaincantes; car enfin ce surcroît ne dérange pas seulement la symétrie d'un diptyque, il nuit aussi à l'originalité de l'ouvrage.

Georges BECKER.

René FROMILHAGUE : *La vie de Malherbe, apprentissages et luttes* (1555-1610), Colin, 452 p.

Dans la période de la vie de Malherbe étudiée ici par M. Fromilhague, des obscurités subsistent, que l'historien s'est efforcé patiemment d'élucider. Il a souvent réussi par ailleurs à préciser la date de composition de nombreux poèmes et il a mis en lumière les étapes qui ont amené Malherbe à la pleine possession de son originalité et de sa maîtrise. Bien qu'il ait commencé par subir de nombreuses influences, cette conquête a débuté, contrairement à ce qu'on a cru longtemps, dès la période de retraite en Normandie (1586-1595). Lentement, mais de bonne heure, Malherbe s'est forgé son outil. Dès le second séjour en Provence (1595-1605), son originalité s'est affirmée et du Vair n'a pas exercé sur lui toute l'influence que lui a attribuée M. Brunot. Dès 1600, et plus encore après 1605, le poète fait déjà figure de chef d'école et, en étudiant de très près les textes, M. Fromilhague montre bien quelle action il commence à exercer. A la cour de Henri IV, à partir de 1605, en dépit du prestige que lui confèrent sa situation et ses écrits, il soutient de nombreuses luttes pour s'assurer le tout premier rang. Il les mène avec son tempérament de soldat, fortifié encore par la très haute idée qu'il se fait des exigences de la poésie. Les circonstances furent elles-mêmes souvent contraires à Malherbe et sa rigueur, en laquelle il sentait un élément essentiel de son originalité, ne contribuant pas à lever les obstacles, il mit longtemps à vaincre. Les dernières lignes de l'ouvrage de M. Fromilhague, dont il faut beaucoup louer la clarté, la rigueur et la pénétration, dégagent parfaitement le sens et l'unité d'efforts si obstinément soutenus : « Cependant qu'il trempait son caractère dans la lutte contre les difficultés matérielles et le raidissement contre les épreuves morales, il en est venu à concevoir la poésie comme une lutte contre les difficultés techniques, un effort presque physique vers la perfection. L'austérité d'une existence ingrate s'est sublimée, sur le plan de l'art, en un dépouillement volontaire et ascétique. » (1)

(1) Sauf indication contraire, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature moderne sont de M. Guy ROBERT.

René FROMILHAGUE : *Malherbe, technique et création poétique*, Colin, 665 p.

A la fin de la première partie de cet ouvrage magistral (pp. 134-136) on trouvera une conclusion partielle, appuyée sur une étude très poussée de l'évolution qui mène de Ronsard à Malherbe; dans la doctrine de celui-ci, M. Fromilhague voit moins « l'intervention de forces nouvelles » qu'une « modification progressive du rapport des forces qui se composaient dans la Renaissance : l'humanisme et le rationalisme ». Mais, tout en s'inscrivant dans une évolution d'ensemble, Malherbe garde son originalité propre : dans le domaine poétique, il a fait du rationalisme une application beaucoup plus systématique et minutieuse que ses devanciers et ses contemporains; après lui, le classicisme devra établir une « synthèse mieux équilibrée entre l'inspiration et la technique ».

L'ensemble de ces affirmations pourrait être étayé sur l'étude méthodique des thèmes, du vocabulaire et du style de Malherbe : vaste domaine encore mal exploré, déclare M. Fromilhague. La deuxième partie de sa thèse se borne à l'examen, très poussé, des strophes, de leur forme et de leur structure, c'est-à-dire de leurs coupes, parfois difficiles à déterminer. La troisième partie est consacrée à l'étude des rimes. Une évolution s'opère dans la technique de Malherbe, que M. Fromilhague compare souvent à celle des contemporains et dont il rend parfaitement sensibles la complexité et le sens. On voit le poète se déterminer parfois par réaction contre les habitudes de son temps, mais, plus souvent, obéir à une très sûre intuition des exigences du lyrisme : il se veut original, non pas à tout prix, « mais seulement lorsque son originalité lui paraît, du point de vue de la qualité poétique, au moins équivalente à l'usage traditionnel » (p. 151); cette originalité n'est pas tellement innovation véritable que choix de formes, de mètres ou de dispositions de rimes peu usitées avant lui (p. 173). De plus en plus sévère pour lui-même, soucieux de raffiner sur la difficulté, Malherbe en est arrivé à abandonner, en pleine maturité, certaines strophes cependant très heureuses, comme le sizain d'octosyllabes ou le dizain isométrique (l'emploi de ce dernier se fait beaucoup moins fréquent après 1610). Malherbe est devenu son « propre geôlier ». Mais la contrainte a très profondément modifié la substance même de sa poésie. A la fin de cette étude, dont la précision et l'intérêt ne faiblissent jamais, M. Fromilhague détermine avec bonheur dans quelle mesure on peut considérer comme salutaire ou non cette tyrannie exercée par Malherbe sur notre lyrisme.

Jean POMMIER : *Aspects de Racine, suivi de l'histoire littéraire d'un couple tragique*, Nizet, 465 p.

Le couple tragique est celui de Phèdre et d'Hippolyte. M. Pommier reconstitue son aventure littéraire depuis l'*Hippolyte porte-couronne*, chez Ovide, Sénèque, dans les *Images* de Philostrate (Racine en possédait une traduction illustrée) et, en France, chez Garnier et La Pinelière, les seuls qui fassent de Phèdre l'épouse de Thésée; chez ceux aussi qui, à partir de 1646, avaient très sensiblement modifié les rapports traditionnels des deux personnages.

Les « aspects » de Racine considérés par M. Pommier dans la première partie de son ouvrage sont assez variés et se présentent très souvent à nous éclairés d'une lumière nouvelle. Dans une belle préface l'historien a montré en quoi et pourquoi la vraie figure de Racine demeure si souvent insaisissable et comment on pourrait en déterminer certains traits avec plus de précision. Sa connaissance des faits et des textes, son objectivité, son sens de la relativité des époques permettent à M. Pommier d'offrir des vues neuves sur les rapports de Racine et de Port-Royal, soit au début de sa carrière, soit à la fin de sa vie. Le silence de Racine après *Phèdre* ne paraît pas être la conséquence d'une crise personnelle et, peu avant sa mort, il ne semble avoir rien encouru qui ressemblât à une disgrâce. M. Pommier met en somme fort judicieusement en garde contre les interprétations tirant un peu sur le romanesque et celles qu'il propose lui-même sont les plus propres à satisfaire les exigences de l'histoire. Chemin faisant, le lecteur a pris plaisir encore à voir certains visages se modifier (celui de Hamon par exemple) ou un texte aussi commenté que le récit de Théramène recevoir un complément d'explication.

M. Pommier a consacré une partie de son ouvrage à *Phèdre*, dans laquelle il verrait plus volontiers la tragédie « de l'expiation » que celle de la grâce refusée; à *Esther* et à *Athalie*, au sujet desquelles il se sépare parfois des conclusions présentées dans les études de M. Orcibal. D'intéressantes observations sont proposées sur le vocabulaire de Racine, à propos de l'ouvrage — inachevé — de J.-G. Cahen : les retouches que propose M. Pommier étaient nécessaires (notamment p. 256). Il reste cependant que J.-G. Cahen avait déjà lui-même signalé l'habileté avec laquelle Racine savait choisir entre le terme noble et le mot de la langue courante (*cheval, coursier :* J.-G. Cahen, p. 80 sq.; J. Pommier, p. 259). Et l'auteur de la thèse posthume sur le *Vocabulaire de Racine* avait lui-même beaucoup insisté sur l'intensité des effets tirés par Racine d'un vocabulaire qui, dans l'ensemble, demeure pauvre en termes concrets.

J.-J. ROUSSEAU : *Les Rêveries du Promeneur solitaire*. Préface et notes d'Henri GUILLEMIN. Bordeaux, Delmas, 1952. 180 p.

M. Guillemin n'a pas voulu donner une édition savante, mais une édition de combat. Le texte est celui de l'édition critique de M. Marcel Raymond (1), et quelques-unes seulement des brèves notes (4 p. en tout) critiquent des interprétations de détail présentées soit par ce dernier, soit par M. J.S. Spink dans leurs récentes éditions. M. Guillemin est en général d'accord avec eux sur la chronologie de la composition des *Rêveries* (p. 26 n.). Les 25 pages de la préface nous occupent donc seules.

Elles constituent une ardente « réhabilitation » de Rousseau. A partir de quelques citations des *Rêveries*, l'éditeur retrace à grands traits la vie de leur auteur depuis son arrivée dans la capitale. Il explique cette vie et les malheurs de Jean-Jacques par l'attachement à la foi chrétienne. Ainsi s'explique que seules les cinq dernières pages portent effectivement sur les *Rêveries :* c'est bien dans cette œuvre que les commentateurs modernes étudient habituellement la vie religieuse de Rousseau; mais M. Guillemin se refuse justement à analyser le « sentiment de l'existence » et les « états mystiques ». Pour lui, il s'agit là de « gloses sans rapports avec l'essentiel, et ne touchant point au sujet « tabou », à savoir le christianisme de Rousseau. A quoi on peut objecter qu'il n'est guère question de christianisme dans les *Rêveries*, et même que le Rousseau de M. Guillemin, le Rousseau persécuté par les ennemis du christianisme, n'y occupe qu'une place restreinte;

(1) Voir dans *L'Information Littéraire*, n° 1, 1950 p. 32 sq., nos comptes rendus des éd. Raymond et Spink des *Rêveries*.

Rousseau, juge de Jean-Jacques, Dialogues, eût été un meilleur choix. Editeur des *Rêveries,* M. Guillemin doit recourir le plus souvent à la méthode indirecte pour présenter la thèse du « complot » qu'il exposait avec brio il y a quelques années dans son livre *Cette affaire infernale.* Ce sont des citations de Voltaire, de Diderot, de d'Alembert, qui lui servent à montrer qu'en Jean-Jacques et à travers lui, les Philosophes combattent le christianisme.

Pourquoi revenir ainsi à la charge ? C'est que, pour M. Guillemin, le « complot » continue. Athées et pharisiens, anticléricaux et bien-pensants seraient secrètement d'accord de nos jours pour étouffer le scandale de ce publicain qui a l'audace de croire en Dieu et d'être plus près de Dieu que les bourgeois qui vont à la messe.

Cette réhabilitation de Rousseau au nom de la morale chrétienne était légitime peut-être au temps où l'école maurrassienne chargeait singulièrement Rousseau des crimes contre l'Ordre dont elle rendait responsable le Romantisme en bloc. Elle nous paraît aujourd'hui périmée. Peut-on encore parler d'une « entente tacite et générale », d'une conspiration du silence autour du christianisme de Rousseau ? Laissons de côté les travaux universitaires (dont ceux de prêtres comme M. l'abbé Ravier), puisque M. Guillemin se méfie du « dressage universitaire ». Oublierons-nous que M. Maritain, que M. Mauriac, se sont penchés sur le « cas Rousseau » ? Ne nous a-t-on pas servi depuis une vingtaine d'années divers Rousseau catholiques, qui ont suscité presque autant de polémiques que le « repentir final » de Rimbaud ou celui de Péguy ? M. Guillemin, regrettons-le, emploie ici à enfoncer une porte ouverte son beau talent d'écrivain et son art redoutable de faire parler les citations (1).

J. Voisine.

Germaine Brée : *André Gide, l'insaisissable Protée, étude critique de l'œuvre d'André Gide,* Les Belles-Lettres, 369 p.

« Ses curiosités, ses inquiétudes, ses drames », écrit l'auteur à propos de Gide, « se résolvent en littérature. C'est pour cela, au moins autant qu'à cause de son puritanisme, que le problème de la sincérité s'est posé avec tant d'exigence à son esprit. [...]. Gide est voué à la littérature; tout ce qui ne sert pas son art fait figure de divertissement avant d'être pour lui une gêne, dont, à son heure, il se débarrassera. » Aussi le moraliste chez Gide est-il issu de l'artiste. On ne peut, semble-t-il, qu'acquiescer. Mais il s'agit bien d'un *insaisissable Protée :* au terme d'une étude qui, menée avec beaucoup de scrupule et d'intelligence, embrasse l'œuvre entière de Gide, Mlle Brée croit pouvoir en proposer une interprétation générale, un peu différente — d'ailleurs préparée par un développement comme celui de la p. 236 — et fort séduisante, elle aussi : « Qu'aucun concept jamais n'épuise les possibilités de la vie, voilà la conviction qui est au centre générateur de cette œuvre. Gide éprouve une joie passionnée à sentir la réalité déborder de toutes parts la pensée : une joie, et une terreur réelle. Gide sent en lui le besoin d'imposer à la réalité une forme définitive; c'est ce qui fait de lui un artiste. Ce besoin a été un des tourments de sa vie et une de ses victoires sur lui-même a été d'en accepter l'impossibilité. [...]. Limiter un concept en lui imposant l'épreuve du concret est à la fois une discipline intellectuelle et une discipline esthétique que Gide s'impose inlassablement ». Toutes les pages de conclusion de Mlle Brée paraissent excellentes. Les qualités de justesse et de pénétration qui distinguaient sa précédente étude sur Proust se retrouvent ici : qu'il s'agisse — entre autres exemples — de préciser la position de Gide en face de la liberté, de distinguer par leurs caractères internes le récit et la satire, de déceler l'extrême richesse d'une œuvre comme *La porte étroite,* ou d'étudier l'« ironie » d'André Gide.

Lamennais : *Une voix de prison,* texte de l'édition de 1851, avec introduction et notes critiques par Yves Le Hir, P.U.F., 87 p.

Jusqu'ici trop méconnue, cette œuvre brève a été, pour la plus grande partie écrite à Sainte-Pélagie en 1841 : Lamennais y purgeait une peine d'un an de prison que lui avaient valu les idées exprimées dans *Le Pays et le Gouvernement* et jugées subversives. En 1843, il publiait une satire violente, qui se couvrait d'une affabulation persane : *Amschaspands et Darvands,* dont la dernière partie, ultérieurement séparée de l'ensemble, constituera *Une voix de prison.* Plusieurs fois rééditées jusqu'en 1851, ces pages sont toutes frémissantes de colère et de pitié. On y trouvera certains accents des *Paroles d'un Croyant,* qui depuis 1833, s'étaient sensiblement atténués. Outre son introduction historique et critique, M. Le Hir donne en notes de nombreuses indications sur les souvenirs bibliques de Lamennais. Par ailleurs, la Bretagne n'est pas absente de son inspiration : elle a souvent puisé dans les souvenirs et dans l'amour de la terre natale, et parfois aussi, semble-t-il, dans le folklore, en particulier dans le *Barzaz-Breiz, chants populaires de la Bretagne,* d'Hersart de la Villemarqué (1839).

Pierre Lafille : *André Gide romancier,* Hachette, 591 p.

« Gide avait d'abord intitulé *Le Prométhée mal enchaîné,* roman, titre en somme justifié », lit-on p. 117 dans l'étude de Mlle Brée, que nous considérons ci-dessus, « car il y a créé le schéma de base qui sera celui des *Faux Monnayeurs* ». A juste titre également, Mlle Brée trouvait des éléments romanesques dans d'autres œuvres de début comme *Hel Hadj,* dans les *Cahiers d'André Walther* ou même dans le récit de Ménalque des *Nourritures.* Le passage de son *Avant-propos* où M. Lafille indique les raisons pour lesquelles il a négligé ces premières manifestations du romancier n'emporte pas la conviction. Une première partie de cette étude considère successivement les récits, sotie ou romans qui vont de 1902 à 1936. Puis, dans une seconde partie, M. Lafille signale des « influences » et des « rencontres »; à vrai dire, il s'attache surtout à ces dernières. Malgré l'explication donnée p. 374, on comprend mal pourquoi dans cette revue, Dostoïevski vient avant Nietzsche, lui-même suivi par Wilde, puis par Bergson, par Fromentin, Stendhal, Barrès, etc... et enfin par Huxley. L'étude de M. Lafille reste trop étrangère aux considérations d'évolution, un des soucis essentiels de l'historien. L'analyse des œuvres pouvait, semble-t-il, être parfois abrégée, une place pouvait être alors réservée au mouvement général de l'époque, auquel Gide a été si sensible, et à la critique (ici tout à fait absente) des témoignages portés par l'auteur lui-même sur les actions qu'il a subies (p. ex. p. 200). Il reste que, notamment pp. 498-9, on trouve certaines observations intéressantes sur le romancier authentique qui s'est révélé en André Gide.

(1) Un exemple de cette utilisation parfois trop habile des citations : se fondant sur une boutade provocante, M. Guillemin inclut implicitement le Dr Johnson dans le « complot » (p. 21), mais sans nous dire que ce grand homme, célèbre pour la brutalité de ses jugements, et moins féroce en actes qu'en paroles, n'est pas moins sévère pour Voltaire et pour Hume que pour Rousseau.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE

LES FLEUVES DE BABYLONE

PASCAL, **Pensées,** § 459 et § 458 (Ed. Brunschvicg)

L'édition Brunschvicg publie à la suite l'une de l'autre, dans la section VII, deux pensées évidemment parentes et issues d'une même méditation. Elles frappent par leur richesse spirituelle, et plus encore par leur richesse littéraire. On leur demande souvent de témoigner pour la **« poésie »** de Pascal. De fait, elles ont beaucoup à enseigner sur l'âme et sur l'art de Pascal. Elles peuvent devenir l'occasion d'un débat sur l'originalité en littérature; et, dans un autre ordre d'idées, de réflexions fécondes sur l'allégorie et les deux usages du symbole, celui que fait une poésie **symbolique,** celui que fait une poésie **symboliste.**

Pour des raisons qui deviendront évidentes, il faut intervertir l'ordre de Brunschvicg, et étudier la seconde pensée, la plus courte (§ 459) avant la première, plus complexe et plus difficile (§ 458).

I

Les fleuves de Babylone coulent, et tombent et entraînent.

O sainte Sion, où tout est stable et où rien ne tombe !

Il faut s'asseoir sur les fleuves, non sous ou dedans, mais dessus; et non debout, mais assis : pour être humble, étant assis, et en sûreté, étant dessus. Mais nous serons debout dans les porches de Hiérusalem.

Qu'on voie si ce plaisir est stable ou coulant : s'il passe, c'est un fleuve de Babylone.

(Br., 459; édition Lafuma MS, 918; édition Chevalier, Pléiade, 697.)

ORIGINE

Cette pensée figure sur le recueil original, de la main de Pascal, à la page 85. Elle n'a pas été retenue par le copiste qui, dans la chambre où Pascal venait de mourir, en prenant copie méthodique de tous ses papiers a fabriqué la première édition des **Pensées** : cette édition à un seul exemplaire qui devrait être le prototype de toutes les autres.

Pourquoi cette éviction ? L'explication répondra.

CLEF INDISPENSABLE

1. La pensée de Pascal a pour tremplin un psaume célèbre, le psaume 137 (136) : **Au bord des fleuves de Babylone...**

Les Juifs déportés par Nabuchodonosor y crient leur détresse et leur soif de vengeance, leur attachement farouche à la patrie perdue. Ils refusent de chanter pour leurs ravisseurs. Ce psaume a été paraphrasé avec assez de bonheur par Garnier dans un chœur des **Juives** (Acte III).

2. Pascal bondit tout de suite à une **interprétation symbolique,** d'ailleurs traditionnelle. On connaît le principe général de son exégèse : « Tout ce qui ne va point à la charité est figure. » (Br. 670). Or ce psaume puissant et sauvage ne ressemble que de très loin à un acte de charité...

Dans la pensée chrétienne, les Juifs exilés deviennent donc le symbole des chrétiens, citoyens du ciel, exilés sur la terre pour la durée de leur vie.

Babylone, c'est le monde d'ici-bas; Sion, c'est le paradis, la patrie perdue qui attend notre retour.

3. Cette **promotion symbolique** de l'histoire d'Israël ne présente pas de difficulté. Mais elle amène le lecteur du psaume à s'interroger sur chaque détail, et il glisse alors du symbole à l'**allégorie.**

Il est dit, au verset 1, que les captifs sont assis au bord des fleuves de Babylone, et pleurent au souvenir de Sion. Que vont « **représenter** » les fleuves de Babylone, qui sont pour un géographe l'Euphrate et le réseau serré des canaux babyloniens ? D'une manière générale, ils vont figurer tout ce autour de quoi s'organise la vie des hommes, tout ce qui draine leur activité : **les métiers** et **les plaisirs.**

4. Il est ici indispensable de bien apercevoir :

a) que Pascal ne médite pas sur le psaume tout entier, mais seulement sur le premier verset.

b) qu'il ne connaît pas le verset sous sa forme française, mais dans la traduction latine courante.

SUPER **flumina Babylonis illic** SEDIMUS **ac fleuimus, cum recordaremur Sion.**

Deux mots l'intriguent dans ce latin (et le premier, **super,** est au moins un faux-sens du traducteur). Tout le texte que nous étudions est commandé par ces deux mots : il en tire toute sa sève spirituelle et son étrange poésie.

5. Voici donc enfin la question que se pose l'intelligence poétique de Pascal. Les Juifs étaient assis **sur** les fleuves de Babylone : comment entendre symboliquement cette attitude ? Si l'on transpose, on obtient : les chrétiens sont assis (ou doivent s'asseoir), pendant que coulent autour d'eux toutes les activités humaines. Quel est le sens de ce conseil ?

Comment flotter, ou naviguer, à la chrétienne, sur les fleuves du pays d'exil ? En clair : comment se comporter sur la terre devant les appels de la vie ? Les versets de Pascal contiennent un **art de vivre.**

ALLURE DU TEXTE

Il est particulièrement **sobre :** aucune bourre; quatre versets séparés par trois tirets. La fin marquée par un dernier tiret. Il est **jaillissant,** ferme et catégorique.

Il fait succéder : à une double vision, qui constitue une magnifique antithèse, une exégèse intrépide et alerte des deux termes mystérieux : **s'asseoir** et **sur,** puis une règle de méthode.

LA PREMIÈRE VISION

Toute la force du verset est dans les **verbes.**

a) Est-ce bien une vision ? Il n'y a peut-être pas assez de précisions pour soutenir l'imagination. Les fleuves demeurent aux frontières du concret et de l'abstrait.

b) Les verbes expriment surtout une émotion de Pascal : **le vertige, l'effroi de l'abîme.** Cette angoisse est causée par la représentation d'un mouvement puissant, incoercible, dont la violence s'accroît, qu'il est dangereux de considérer de près. C'est le mouvement d'eaux déchaînées. Mis en branle par le vertige, l'esprit de Pascal voit peut-être des vagues, des cascades, des tourbillons, des flots débordés, des épaves.

c) Cette formule est lourde d'appréhension et de pessimisme : le monde, signifie-t-elle, est en proie à un temps destructeur; il est instable, et inconsistant; il coule au néant.

Pascal ressentait douloureusement **la fuite universelle: « Rien ne s'arrête pour nous. »** (§ 72, p. 354). Il était hanté par l'image et l'idée de chute : une tour qui s'écroule (**« Tout notre fondement craque, et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes ».** § 72, p. 354); un voyageur qui s'abat (**« ...et la terre fondra, et on tombera en regardant le ciel. »** § 488).

LA DEUXIÈME VISION

a) Le regard s'élève de la terre, en proie à l'instabilité et à la désagrégation, vers les splendeurs du ciel. Rien, sinon l'intensité de l'émotion première, ne prépare **l'antithèse.** Elle jaillit du silence (marqué par le tiret), irrépressible, comme un cri, le cri d'un immense désir.

b) Cri d'amour et d'extase : **O;** cri d'adoration : **sainte;** cri musical : **Sion,** par les sons et par le volume, s'accorde à **sainte.** A la fin du verset suivant, le rythme, l'euphonie, l'ampleur amèneront l'autre nom de la cité mystique, **Hiérusalem.**

c) Pascal a besoin d'absolu, de certitude, de ce « repos » qui permet seul la contemplation. Le paradis auquel il aspire, c'est d'abord l'évasion hors du temps, de ses menaces, de ses méfaits. **Tout... rien.** Cette antithèse brutale contient toute l'exigence de son vœu. A la fin du verset, la reprise du verbe **tombe** fait entendre un écho de l'angoisse initiale : l'angoisse soutient l'adoration.

LA TROISIÈME NAPPE

A. — En attendant Sion, comment vivre ?

1. Moins encore que dans le premier verset, il n'est facile (et il n'est utile) d'actualiser l'image. Un radeau ? une barque ? une embarcation à l'ancre, en tout cas. Le problème n'est pas de descendre le fleuve sans faire naufrage, car le fleuve ne mène qu'au gouffre; mais d'échapper au courant, de s'assurer une stabilité, une immobilité précaires.

2. Le verset jette en tête tout ce qui peut surprendre, **s'asseoir et sur;** insiste, précise; puis justifie — avec le moins de mots possible, et en aiguisant la symétrie. De là cet air de démonstration victorieuse, de virtuosité didactique.

3. Spirituellement, la nécessité d'être assis sur les fleuves est une mise en garde contre **l'orgueil.** Qui se tient debout se croit capable de conserver son équilibre dans les remous du monde : c'est présomption. Ou bien ne se représente pas les dangers du courant : c'est inconscience et confusion. La terre est le lieu de l'épreuve, et non le lieu où l'homme peut développer toute sa taille.

L'orgueilleux tombera et sera roulé sous les flots. Il rejoindra là celui qui par faiblesse s'est

laissé entraîner, aux plaisirs, au divertissement. Le chrétien a la force de demeurer toujours en surface. Pour **être dessus,** il faut donc résister aux forces qui tirent en bas...

B. — **Le cri d'espérance**

1. L'humilité, l'attitude contrainte, la prudence, la retenue n'auront qu'un temps. Un cri avait créé tout à l'heure le décor du ciel. Un nouveau cri peuple ce ciel : et c'est, dans la lumière de l'espérance, le redressement libérateur, la (ré)surrection.

2. Le mot **assis** a pesé trois fois sur la première moitié du verset. Le mot **debout,** à lui tout seul, lancé à plein cœur, fait justice de son contraire. La vision poétique est créée : par la dignité et les harmoniques du mot **porches;** par la forme anormale et suggestive du mot **Hiérusalem :** une immense cathédrale, et la troupe redressée des élus. Pascal la voit **debout,** et cela suffit. Elle chante peut-être, ou elle contemple. Mais son bonheur **exclut le mouvement :** éternels figurants ou éternels choreutes, les élus ne se redressent que parce qu'ils ont touché enfin le lieu de l'absolue stabilité.

3. Au verset 1 du psaume 137, qui engendre tout notre texte, est venu ici se mêler, pour susciter l'élan d'espérance, un autre souvenir liturgique : un verset du psaume 122, psaume de pèlerinage. Il scandait la montée du pèlerin juif vers Jérusalem : il soutient la marche du chrétien vers le paradis : **« Stantes erunt pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem. »**

LE DERNIER VERSET : UNE RÈGLE DE MÉTHODE

1. Toutes les activités humaines, et singulièrement toutes les joies humaines, sont-elles donc condamnées sous le nom de **fleuves de Babylone ?** Devant toutes le chrétien est-il tenu à une égale méfiance ? Pascal propose, après l'éclat lyrique, un moyen pratique de déceler le danger, et de faire des distinctions, s'il y a lieu.

2. En fait, il restreint un peu le **symbolisme** des fleuves. Seuls maintenant sont désignés par là **les plaisirs.** Ils sont **coulants,** s'ils glissent entre les doigts, s'ils sont éphémères ou trompeurs, et ne laissent en l'âme que du vide (1). **Stables,** s'ils ne se dissipent pas, s'ils ne dissipent pas, s'ils poussent à la contemplation. Ce sont les seuls qu'il faudra accueillir sans réserve.

3. Pascal était de sa nature violent, plein de passions, avide de succès, d'expériences spectaculaires. C'est à lui qu'il adresse d'abord cette symbolique mise en garde. Il était de ceux que les fleuves risquent de happer et d'engloutir sous leurs eaux.
Son génie orgueilleux, dominateur, passionné de vérité, d'absolu, d'infini, hostile à toutes les compromissions et à tous les compromis, brûlait d'impatience. Il était aussi de ceux qui sont tentés par le haut, qui veulent se mettre debout trop tôt. On sent qu'il engage toute sa personne dans ces quelques versets. Ils sont lourds de sa foi, de son espérance, de sa sagesse et de ses luttes.

(1) Cf. **Athalie,** vers 688 : « Le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule ».

Nous aimons de ce texte le jaillissement, la vivacité, la variété, l'éclat, la puissance de rayonnement, les silences même, que figurent les tirets : tout cela, c'est **poésie.**

SURPRISE ET INQUIÉTUDE

Ne nous serions-nous pas donné le ridicule de commenter comme de Pascal un texte qui n'est pas de Pascal ?

1. Entre le psaume et Pascal, il y a **un intermédiaire** dont je n'ai rien dit à dessein, **saint Augustin.** L'évêque d'Hippone avait expliqué à son peuple, selon une méthode à la fois familière et délibérément allégorique, ce psaume 136. Il procédait méthodiquement, de verset en verset. Pascal aura lu ce commentaire. Les réflexions de saint Augustin sur le premier verset l'ont intéressé par leur ingéniosité. Il aura noté les formules essentielles. Cette admirable pensée de Pascal n'est donc qu'une fiche de lecture (2).

2. Voici en effet les textes de saint Augustin : **Enarratio in Psalmum** CXXXVI (Patrologie latine, tome 37).

a) **Flumina Babylonis sunt omnia quae hic amantur et transeunt...**
Attende quia fluit, attende quia labitur; et si attendis quia fluit et labitur, caue quia trahit (colonne 1762).

b) **... Sedentes tamen, hoc est humiliati.**
... O sancta Sion, ubi totum stat, et nihil fluit !
... Humiliati ergo in captiuitate nostra sedeamus super flumina Babylonis; non nos audeamus in nostrae captiuitatis malo atque tristitia superbe erigere, sed sedeamus et sic fleamus (colonne 1763).
Sedeamus super flumina Babylonis, non infra flumina Babylonis : talis sit humilitas nostra ut nos non mergat... (colonne 1763).

C) **Attendat si non fluit illa felicitas, si potest certus esse de illa quia manet in aeternum. Si autem non est certus et uidet fluere unde gaudet : fluuius Babylonis est : sedeat supra, et fleat.** (col. 1764).

3. La famille de Pascal, et les éditeurs de Port-Royal, bons lecteurs de saint Augustin, ont tout de suite reconnu les emprunts. Ils ont donc écarté cette note. Ont-ils bien fait ?

4. Je crois que même en empruntant à saint Augustin la substance et les termes de cet étonnant morceau, Pascal **reste créateur.** Il a su **trier.** L'homélie africaine est prolixe, diffuse, redondante. Pas un mot de trop chez Pascal. Il a su **juxtaposer :** des images, des cris; le principe ingénieux qui transforme une énigme en symbole; une règle d'intelligence et de vie. La succession des quatre étapes du morceau forme un acte complet de vie intérieure, une sorte d'épisode spirituel bien bouclé. Il a su **traduire.** Le deuxième verset seul peut être tenu pour un calque. Rien dans le latin qui approche de la densité du premier, avec l'entassement de ses

(2) FAUGERE, dans son édition des **Pensées** (1844), s'en était douté : « Ces notes de Pascal, évidemment prises sur saint Augustin, semblent être la **traduction** des passages suivants... » (1, 232).

verbes; du rythme du troisième, qui semble jongler avec les **non** et les **mais,** et joue magistralement de la répétition et de l'antithèse. Rien qui produise l'effet de ces puissants contrastes. Il faudrait recommencer toute l'explication pour établir, à chaque mot, le triomphe de Pascal.

5. La rédaction de cette simple note révèle un écrivain et un poète, et découvre une âme : son angoisse, ses tentations, son espérance, sa force et ses faiblesses. Pascal a été atteint au cœur et à l'esprit par les commentaires de saint Augustin. D'où cette marque qu'il a imprimée aux mots d'un autre.

Ainsi ce texte est un magnifique exemple de **création classique :** rencontre, refonte, résurrection. Racine, dans certines scènes de **Phèdre,** celles qui nous paraissent les plus raciniennes, est plus près d'Euripide ou de Sénèque que Pascal ne l'est ici de saint Augustin.

« Le mystère du choix, a dit Valéry, **n'est pas un moindre mystère que celui de l'invention, en admettant même qu'il en soit distinct. »** (3).

On aura profit à relire une belle période de Bossuet, qui a pris au départ le même appui que Pascal. Je laisse à déterminer où est la plus émouvante et la plus subtile poésie (4).

Reproduction de la page 115 du manuscrit

1. Qui sera curieux de voir en quel contexte matériel la méditation sur les fleuves de Babylone se trouve prise se reportera à l'édition Brunschvicg, et y lira successivement les fragments 778, 458, 515, 784, 779, 780.

2. Qui voudra s'exercer au déchiffrement des graphies de Pascal tâchera, en lisant le fr. 779, de départager Brunschvicg, qui lit : **connoissait,** et Lafuma, qui lit : **convertissait.** Lafuma en tout cas a raison d'incorporer au texte même les deux références : **Isaïe, Marc 3,** qui sont de la main de Pascal.

3. On essayera en vain de comprendre à quelle logique a obéi Brunschvicg en disloquant et en éparpillant les textes ici groupés.

4. Ce sont des citations d'Ecriture, graines d'arguments ou de méditation. Ils semblent tous se rapporter au mystère du choix des élus et du jugement.

---

(3) Montaigne réserve parfois des mésaventures analogues : un texte que l'on croyait original se révèle traduit. Mais l'issue n'est pas si glorieuse pour Montaigne. S'il traduit avec saveur, il reste traducteur. Les éditeurs devraient signaler les emprunts de façon plus explicite; mais ils y sont les premiers pris. L'exemple le plus significatif sera cherché à la fin de l'**Apologie de Raymond de Sebonde :** « Nous n'avons aucune communication à l'être... » et les trois pages qui suivent... Cette argumentation est empruntée à Plutarque, signale un annotateur, M. Plattard. Allez-y voir : Montaigne a littéralement traduit 53 lignes de Plutarque, (**De E apud Delphos,** 392 B à 393) en délayant, et en farcissant d'emprunts annexes.

Supercherie ? Non. Il nous avertissait bien gentiment au dernier paragraphe de l'**Apologie :** « Cette conclusion si religieuse d'un homme païen..., etc. ».

(4) BOSSUET, **Sermon sur l'impénitence finale, Premier point,** début : « L'abondance, la bonne fortune, la vie délicate et voluptueuse sont comparées souvent dans les saintes Lettres à des fleuves impétueux qui passent sans s'arrêter et tombent sans pouvoir soutenir leur propre poids. Mais si la félicité du monde imite un fleuve dans son inconstance, elle lui ressemble aussi dans sa force; parce qu'en tombant elle nous pousse, et qu'en coulant elle nous tire : **« Attendis quia labitur, caue quia trahit »,** dit saint Augustin... » Bossuet n'a retenu qu'une comparaison. De l'allégorie, Pascal, lui, est en marche vers le symbole.

II

« Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie : libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi ». *Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent ! Heureux ceux qui, — étant sur ces fleuves, non pas plongés, non pas entraînés, mais immobiles, mais affermis; non pas debout, mais assis dans une assiette basse et sûre, d'où ils ne se relèvent pas avant la lumière, mais après s'y être reposés en paix, — tendent la main à celui qui les doit élever, pour les faire tenir debout et fermes dans les porches de la sainte Hiérusalem, où l'orgueil ne pourra plus les combattre ni les abattre; et qui cependant pleurent, non pas de voir écouler toutes les choses périssables que les torrents entraînent, mais dans le souvenir de leur chère patrie, de la Hiérusalem céleste, dont ils se souviennent sans cesse dans la longueur de leur exil* (5).

Br. 458. Lafuma MS 545. Chevalier, Pléiade, 697.

NATURE DU TEXTE

C'est évidemment une méditation sur le verset premier du psaume 137 (136). Les merveilleuses notes prises dans saint Augustin ont germé et produit ce fruit.

Le texte n'a pas été incorporé par Pascal dans une des liasses. Il fait partie du supplément en désordre relatif (série XXIII des papiers non classés)

Port-Royal l'a conservé dans son édition (XXVIII, 55). Le titre de cette section XXVIII est : **Pensées chrétiennes.** Cette fois-ci, dans ces lignes extraordinaires, il a reconnu Pascal.

IMPRESSIONS PREMIÈRES

L'esprit sera mis en train par la comparaison des deux jugements suivants :

1° Note de l'édition HAVET ad locum (1852) : page 321, note 4. « Babylone, c'est la terre, et Sion, le ciel. Condorcet, dans une note de la préface de son édition, dit : « Je doute que ceux qui s'intéressent à la mémoire de Pascal, et même à la religion puissent regretter beaucoup qu'on ait supprimé les pensées suivantes. » Et il cite ces lignes, pleines de subtilités allégoriques, mais aussi d'une ardeur et d'une poésie qu'il ne sent pas. C'est dans cette même note qu'il cite, d'un ton également dédaigneux, les premières lignes du morceau sur la grandeur de Jésus-Christ, et il a en effet supprimé tout ce fragment incomparable. » (6).

2° J. CALVET, in : **La Littérature Religieuse de François de Sales à Fénelon,** de Gigord, 1938, p. 266 :

« La passion se mêle à l'imagination pour l'échauffer et la pousser, dirait-on, à changer les couleurs du spectacle, qui se substitue brusquement à une notion janséniste de théologie morale.

« Sur ces fleuves de feu, des navigateurs en larmes, qui se gardent bien de se dresser debout de peur de tomber et d'être engloutis, mais se blottissent au fond de leur barque, et tendent les bras au libérateur qui doit les arracher au gouffre et les emporter sous les portiques de la sainte Hiérusalem : quel spectacle digne de Dante et de Michel-Ange ! »

Suivra-t-on Condorcet dans son dédain ? Havet, qui sent la beauté du texte, mais y voit des subtilités allégoriques ? Calvet, qui évoque peut-être un peu vite Dante, comme s'il s'agissait ici de l'enfer ?

ANALYSE

1° **Plus riche** que la pensée 459 :

a) part d'une citation de saint Jean, qui va servir à identifier avec rigueur et précision théologique les fameux fleuves de Babylone.

b) utilise la deuxième moitié du verset 1 (**ac flevimus, cum recordaremur Sion**). La pensée 459 avait négligé ces larmes.

2° **Un double élan de l'âme :** malédiction — béatitude. Mais **dissymétrie** très accusée. C'est l'étrange bonheur des chrétiens sachant se conduire sur les fleuves de la vie que Pascal définit, suggère et décrit dans la phrase essentielle : une phrase dont le rythme et la syntaxe, très singuliers, ne peuvent au début que déconcerter.

L'IDENTIFICATION DES FLEUVES

A. — 1. La citation initiale en français est un verset de saint Jean : **1re Epitre,** II, 16. Il y distingue les trois forces majeures qui poussent l'humanité au mal, qui meuvent le monde et le perdent.

2. Mille commentateurs ont épilogué sur ce verset, à commencer par saint Augustin (**Confessions,** livre X, chap. 30 et suiv.), non sans lui prêter un peu du leur. Pascal, lui, est frappé par le chiffre trois. Il porte déjà en lui la **distinction capitale des trois ordres :** chair, esprit, cœur. La chair aspire à la puissance, l'esprit à la science, le cœur à l'amour, et cela est bien. Mais la racine de chaque ordre plonge dans un terreau pourri : nature déchue. Les concupiscences dénaturent les aspirations de l'homme : l'élan de la chair devient **sensualité;** celui de l'esprit, **curiosité;** celui du cœur, **orgueil** ou préférence de soi. Ainsi s'engendrent les débauchés, les scientistes, les stoïciens présomptueux.

---

(5) Le texte comporte quelques ratures. Au lieu de **mais immobiles, mais affermis,** Lafuma lit : **mais immobilement affermis sur ces fleuves...** J'ai ajouté de mon chef 2 tirets, pour faciliter une première lecture de la phrase centrale. Port-Royal a reproduit le fragment avec une exactitude seulement approximative.

Ligne 7 : **immobilement affermis** au lieu de : **immobiles, mais affermis** n'est qu'une lecture, peut-être plus correcte que celle qui a prévalu.

Ligne 9 : **dont** ils ne se relèvent **jamais.**

Ligne 11 : qui les doit **relever.**

Ligne 14 : **où ils n'auront plus à craindre les attaques de l'orgueil.** Correction d'un goût timoré. Le cliquetis : **combattre-abattre** a fait peur.

Ligne 13 : **et qui pleurent cependant.** Souci de rythme oratoire ?

Ligne 15 : supprime la relative : **que les torrents entraînent.** Ici encore, hésitation du goût devant l'entassement véhément des images.

Ligne 17 : **Après laquelle ils soupirent,** remplace **dont ils se souviennent.** La répétition a choqué.

(6) Il s'agit du texte célèbre : « La distance infinie des corps aux esprits... » etc. Br., § 793.

3. Dans ces convictions pessimistes, Pascal est guidé par Jansénius. C'est à l'**Augustinus** qu'il emprunte les formules latines qu'on lit ici (7). Le mot **libido,** éclairé rétroactivement par le freudisme, jette une couleur sombre sur toute l'activité humaine.

B. — 1. Voici donc la série d'équivalences par lesquelles monte le texte : les 3 concupiscences de saint Jean → la triple **libido** de Jansénius → **ces fleuves de feu** → les fleuves (les torrents) de Babylone.

2. Le **sens** de 458 est ainsi **plus ferme** que celui de 459. Dans saint Augustin, les fleuves de Babylone sont toutes les occupations humaines (la gestion d'un domaine, le négoce, la pratique du barreau, etc.). — En 459, Pascal semble accepter ce sens large et lâche. Mais il tend à le restreindre : « Qu'on voie si ce plaisir... ». Ici, il évite les franges trop moralisantes du mot **plaisir,** et dénude les sources profondes du mal sur la terre : la triple **puissance de convoitise** qui meut l'humanité et les sociétés, les civilisations comme les individus. Le symbole des fleuves a donc gagné en rigueur et en **densité philosophique.**

3. A-t-il gagné en **dignité poétique ?** Oui. La pensée 459 ressemblait trop au départ à l'exégèse ingénieuse d'un texte énigmatique. Ici, le rapprochement entre une vision très abstraite du mal et le courant des fleuves est inattendu et saisit davantage. C'est un coup d'Etat de l'imagination, un coup de reins de la pensée. De surcroît, ces fleuves sont dits **de feu.** Le mot a une grande force de suggestion; mais il ne faut ici en conserver que les harmoniques. **De feu** signifie : dévorants, empoisonnés. Les fleuves de Babylone mènent à l'enfer, mais ils ne sont pas des torrents de feu, selon une imagination médiévale. Les hommes, même exposés, même coupables, même brûlés par la triple convoitise, ne sont pas ici-bas des damnés. C'est pourquoi l'admiration de J. Calvet est un peu imprudente, en mettant notre page dans la mouvance de Dante.

LA MALEDICTION

La terre de malédiction signifie la terre maudite. Pareillement la « terre de promission » est la terre promise.

Il ne s'agit pas d'une province ou d'une contrée particulière : mais de la terre entière, depuis que le péché a détruit le paradis terrestre. La terre est **« embrasée »** par la frénésie mauvaise des désirs et des passions : rivalités, guerres — autant d'incendies dévastateurs.

LE BONHEUR DU CHRÉTIEN EN EXIL

A. — La phrase est complexe.

a) Le relatif « heureux **ceux qui »** ne trouve son verbe que cinq lignes en aval **« tendent la main ».** Il en est séparé par une longue incidente, accrochée à un participe : **étant sur,** une suite de négations et d'affirmations : **non pas... non pas, mais... mais; non pas... mais,** forme une série de petites vagues dansantes, qui mime le mouvement des flots. Au dernier **mais** se soudera une dernière précision, juxtaposant aussi une négation et une affirmation, seulement, l'amplitude de cette addition est beaucoup plus grande; c'est la houle qui succède aux plissements ordinaires.

Avec le verbe si longtemps attendu, la phrase monte. Non plus navigation nerveuse, mais lente assomption. La syntaxe en découpe les deux étapes : **POUR les faire tenir... OU l'orgueil ne pourra plus.**

b) Une longue pause, et la phrase reprend par un second relatif, qui définit la seconde condition du bonheur : **et qui cependant** (= pendant ce temps). La reprise se fait assez bas, et la phrase recommence à monter, sans secousses, en se faisant écho à elle-même : **dans le souvenir... dont ils se souviennent...**

B. — La signification spirituelle du texte est la même que celle de 459 : il faut **résister** à l'entraînement du mal, comme à l'orgueil qui chanterait victoire trop tôt.

La référence à saint Jean permettrait pourtant de préciser ce double danger.

a) A **sur,** le mot qui alerte, 459 opposait presque géométriquement deux adverbes: **sous** et **dedans.** Ici, le texte est plus étoffé, plus suggestif : il use d'adjectifs ou de participes lourds de sens. **Plongés... entraînés :** l'angoisse du mouvement destructeur; **immobiles... affermis :** la victoire provisoire sur le mal, qui est instabilité; l'image précaire, et la préparation, de la suprême stabilité.

b) Le mot **assis,** signal d'humilité, se suffisait en 459. Ici, il se prolonge en image, en commentaire, en suggestions.

Dans une assiette basse et sûre : c'est une amorce pour l'imagination, qui est sollicitée d'esquisser la posture et la silhouette de ces étranges navigateurs. Mais ce n'est pas une contrainte. Le mot **assiette** est à la fois abstrait et concret : il fait penser et il fait rêver. Nous sommes en plein symbolisme (8).

---

(7) Le texte latin de saint Jean est tout simplement : **Omne quod in mundo concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum et superbia vitae.**

La doctrine morale de l'**Augustinus** a été résumée par Jansénius lui-même dans un bref opuscule : **Discours sur la Réformation de l'Homme Intérieur.** Arnaud d'Andilly l'a traduit en français en 1644. Cette traduction a été lue et relue par la famille Pascal, et surtout par Blaise, quand de pieux zélateurs la mirent sur le chemin de la « conversion ».

Il est très utile de lire ce texte. Gustave Michaut l'a réimprimé en 1902, dans un Appendice de son livre sur les **Epoques de la Pensée de Pascal** (p. 194-222).

Jansénius prend comme épigraphe le verset de saint Jean. Sa pensée est commandée par la distinction du corps, de l'esprit, de la volonté. Y correspondent la grandeur, la connaissance, la félicité. « Ayant voulu se rendre le principe de sa grandeur, de sa connaissance, de sa félicité, (l'homme pêcheur) devint superbe, curieux, sensuel. Il devint esclave de ces trois passions désordonnées. » (p. 199).

Voici le passage qui a éclairé le plus Pascal :

« Ce sont ces trois passions que l'Apôtre saint Jean a marquées divinement et en peu de paroles, lorsqu'il a dit : (ici, le verset). Et quiconque les examinera avec soin reconnaîtra que toute l'impureté qui corrompt le corps et l'esprit de l'homme et tous les crimes qui troublent la société humaine **découlent de ces trois sources, et que ces ruisseaux se sèchent, lorsque les sources sont arrêtées »** (p. 201).

J'ai souligné l'image assez banale de Jansénius. Nul doute qu'elle n'ait stimulé l'imagination fulgurante de Pascal.

(8) **Assiette** signifie proprement : **manière d'être assis,** puis : **situation,** puis : **stabilité.** C'est un mot de Montaigne. Pascal aime ce vieux mot : § 72, page 354 Br. : « Nous brûlons de désir de trouver une **assiette** ferme... » Rousseau, dont la langue est volontiers archaïque, le conserve : « Mais s'il est un état où l'âme trouve une **assiette** assez solide pour s'y reposer tout entière », **5e Promenade.**

c) Une forme particulière de l'orgueil ici dénoncé, c'est **l'impatience** et **l'agitation.** Il faut consentir à la nuit, et aux formes réduites de vie qu'elle impose.

Savoir attendre la lumière, c'est savoir attendre **la mort** (symbolisme ou allégorie ? On en pourra débattre). **Se reposer en paix,** ce n'est pas croupir dans l'inaction : mais ne pas se troubler de plans ambitieux, de terreurs ou d'allégresses prématurées; accepter amoureusement les joies, les peines, les tâches de chaque jour : seul moyen d'éviter les hauts et les bas, de sauver la précaire stabilité de l'esquif.

On se gardera d'un rapprochement mécanique entre **après s'y être reposés en paix** et la formule de la liturgie des défunts : **requiescat in pace.** Il saccagerait tout. Le repos ici considéré désigne le calme du navigateur, et non pas la paix d'outre-tombe. Il y a pourtant ici une association d'idées, mais elle a joué dans le sens du texte, elle l'a enrichi. Elle a été déclanchée par le fameux mot **sedere.** Pascal se souvient en effet d'un verset du psaume 126, en son texte latin, bien entendu : **« Vanum est uobis ante lucem surgere; surgite postquam sederitis... ».**

C. — Par rapport à la pensée 459, toute la fin de 458 est nouvelle. **La main tendue vers Dieu :** c'est une image, un geste de plus; c'est une précision théologique : ce geste représente la participation de l'homme à son propre salut; une humble amorce, sans laquelle rien n'est possible.

A celui qui doit les élever. Dieu **élève** l'homme en le soulevant (assomption). Il l'élève en le redressant (libération).

Pour les faire tenir debout... Le triomphe final est évoqué avec la même antithèse, les mêmes images, les mêmes mots bons conducteurs de poésie qu'en 459. Mais alors qu'en 459 deux visions se heurtaient, se succédaient rapidement, la phrase lente et ample de 458 est moins une vision qu'une aspiration. Quel est le sens de ces mains tendues, quel est le vœu, quelle est l'espérance de ces suppliants muets et infatigables ? Avec Pascal, nous lisons ici dans leurs yeux ce qu'ils essayent déjà d'imaginer; dans leur cœur leur brûlante conviction.

D. — Les larmes de nostalgie. Et qui cependant pleurent...

Pascal, dans sa fiche de lecture (459), si fiche il y a, n'avait rien retenu de la deuxième moitié du verset-tremplin (**Et fleuimus, cum recordaremur Sion**), pourtant très longuement paraphrasée par saint Augustin. Il s'explique ici sur ces larmes, et ce sont de nouvelles nappes de poésie.

a) Ce ne sont pas des larmes de désespoir rageur, arrachées par la destruction d'espoirs humains, par l'échec de calculs humains. Pascal, si ardent, si avide des ivresses de la terre, comprenait bien cette détresse, qui fut peut-être une de ses grandes tentations : **« Ecoulement. — C'est une chose horrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède. »** (Br., § 212). Mais il est de la nature des choses **périssables** de périr. Il est de la sagesse ici définie de ne pas leur donner son cœur.

b) Ce sont, étymologiquement parlant, des larmes de **nostalgie.** De la patrie perdue, l'âme exilée garde une connaissance vague, par le jeu d'un **instinct secret** (§ 139, page 394; § 411). C'en est assez pour qu'elle ne s'attache à rien ici-bas, et vive tournée vers le ciel. Les larmes versées à la pensée du ciel, si elles ne sont pas purement métaphoriques, ont plus de joie que d'amertume.

Le romantisme a exploité les tristesses sans cause, les aspirations vagues, le « sentiment douloureux de l'incomplet de (notre) destinée », comme dit madame de Staël. La nostalgie des navigateurs de Pascal est une nostalgie très orientée, source de force plutôt que de malaise ou de spleen.

CONCLUSION

1. Définir, même poétiquement, l'attitude du chrétien dans le monde, c'est définir **une morale.**

Il faut trouver un équilibre entre deux excès : l'abandon à toutes les sollicitations illusoires — un refus orgueilleux de la condition terrestre; entre deux vertiges, le vertige de la convoitise, le vertige de la présomption; entre deux formes de démission, l'engloutissement dans le monde et une pseudo-évasion. Il faut vivre dans l'humilité et la patience, en s'ouvrant à l'espérance. Cette morale n'a rien de guindé ni de contraint : cf. § 737, p. 680 :

Je tends la main à mon libérateur...
J'attends la mort en paix...
Je vis cependant avec joie...

2. L'attitude spirituelle de Pascal est d'une grande noblesse, mais elle est strictement individualiste. Son christianisme porte la marque de son temps.

Il n'a aucune estime pour le monde, et les œuvres du monde : c'est le domaine de Babylone. Le chrétien n'est pas citoyen de Babylone; il n'a pas à participer à des activités qui sont toutes éphémères, illusoires ou intrinsèquement perverses : il est citoyen de Jérusalem, captif de Babylone.

Dans une pensée de type de plus en plus répandu, où le temps qui s'écoule n'est pas vain, mais construit quelque chose, où l'histoire a de la valeur, il est difficile de considérer avec autant de réserve ou de résistance que Pascal les efforts, même avortés, même très mêlés, des hommes et la marche des civilisations. Si Babylone préparait Jérusalem ?

3. Il ne s'agit pas de discuter en son fond la pensée de Pascal, si passionnant que puisse devenir le débat, mais de bien la comprendre. Ne perdons pas de vue son aspect dramatique et personnel. C'est une confidence masquée. Pascal est l'homme des vertiges, des angoisses, des révoltes, des aspirations intransigeantes : c'est d'abord à son propre usage, pour définir une voie de salut, qu'il méditait dans le sillage de saint Augustin.

4. La genèse d'un poème est toujours énigmatique. Ici, on a le bonheur de tenir dans ses doigts le texte aimanté qui a attiré à lui toutes les images, toutes les charges de poésie. Beaucoup de modernes sont assez loin des psaumes, des heures liturgiques, surtout quand le psautier parle latin; et ils auraient tendance à traiter d'ésotérique une pensée (**ou une poésie**) empruntant ses oripeaux aux contre-sens d'un traducteur de l'hébreu. Ce serait bien mal juger.

Dans cette histoire de fleuves, de personnages assis **sur** ces fleuves et éplorés, il y a de l'obscurité,

mais ce n'est pas une obscurité inerte. C'est une obscurité provocante, mystérieuse, qui enrichira le rêveur docile. Pour Pascal, le verset de psaume est sacré. Il est tout prêt à se laisser guider par ce talisman. L'hermétisme est toujours médiocre et dupeur qui fabrique de pseudo-mystères, et cache derrière des artifices de mots un sens mince. Au contraire, l'énigme littérale du psaume contenait aux yeux de Pascal les lumières d'une révélation. En l'exploitant, même s'il demeure obscur, il promet beaucoup et il donne davantage. Il ouvre à chacun des pistes; et le visage de l'univers prend une allure fantastique, cependant que s'étendent au-dessus et au-dessous deux abimes, que se dresse l'éblouissante cathédrale, que se creusent les gouffres où s'effondrent les cataractes...

Allégorique à son départ, quand elle reste fidèle aux exégèses ingénieuses et minutieuses de saint Augustin, qui **traduit** tout détail d'imagination ou de langue en vérité morale, la poésie de ces deux fragments devient vite symbolique. Elle est trop imprécise pour être cernée, trop suggestive pour être réduite, trop mystérieuse pour se résumer dans un bilan. Quand la poésie symbolique, celle qui use des réalités du monde ou de l'histoire comme de signes, se charge de mystère, on dit qu'elle devient symboliste. Avec l'angoisse, le mouvement, la lumière, l'espérance; avec les gestes des hommes et les remous des eaux; avec la musique des mots, Pascal donne peut-être ici le premier exemple de **poésie symboliste** en notre langue.

La merveille, c'est que tout cela est jeté au courant de la plume; si peu concerté qu'on peut même disputer du droit de Pascal à revendiquer le premier fragment comme sien.

On admirera les deux prouesses de cet athlète du style naturel. Le premier fragment est sec, nerveux, dépouillé, tout en élans, en contrastes, en coups d'Etat; le second ondule et chante avec tous les rythmes de la plainte et de l'espérance. Il n'obéit pas à d'autres appels qu'à ceux de l'oreille et du cœur. Ne devine-t-on pas un peu de ce frémissement mystérieux en considérant la graphie des originaux ?

Roger PONS.

ENCORE L'EXPLICATION PRÉPARÉE A L'AGRÉGATION (1)

Précisons qu'il s'agit ici des explications préparées de grec et de latin à l'agrégation des lettres (femmes), épreuve sur laquelle le jury a longuement discuté. D'abord il a cru bon de faire placarder à l'entrée de la salle de torture une petite affiche ainsi conçue :

Plan recommandé pour les explications préparées (grec-latin)

— En un mot situer le passage;
— lecture du texte;
— traduction mot-à-mot, et en citant les mots (construits ou non selon les cas) que l'on traduit;
— commentaire de détail, justifiant la traduction et donnant les explications indispensables (grammaire, noms propres, institutions, etc...); ce commentaire peut être fait phrase par phrase;
— deuxième traduction, à livre ouvert, non lue;
— deuxième commentaire, général (fond et forme).

Le jury a été contraint de séparer les deux commentaires (de détail et général) par la seconde traduction (où l'on n'a plus à reprendre les mots traduits), parce qu'il a remarqué que, sans cela, les candidates avaient tendance à confondre les deux commentaires, dont les buts sont pourtant si différents.

*
* *

Quelques remarques complémentaires qui concernent plus particulièrement le latin.

Le commentaire de détail, en grand progrès depuis 1953, n'est pas encore tout à fait au point. On a trop tendance à vouloir retrouver tout Virgile ou tout Pline dans chaque phrase et pour cela on replace des commentaires tout faits. Le passe-partout est jugé sévèrement. Il faut que ce commentaire « accroche » au texte et au seul texte proposé.

Voici, à propos de textes expliqués au cours des récentes épreuves, le genre de remarques que l'on aurait attendues.

Pline, **ep.** 2, 1, 1, l'éloge de Verginius Rufus. **Post aliquot annos,** sous Domitien, prince jaloux, il n'y avait plus eu de funérailles nationales de **priuati; felicitas** consistant à avoir échappé aux menaces de la tyrannie; **scripta de se carmina**, allusion aux éloges en vers, comme celui de Messala, comme ceux qu'a écrits Stace; **fastigium,** obtenir un troisième consulat (et non pas **le** consulat) était le plus haut grade pour un **priuatus,** une sorte de grand-croix; etc.

Ep. 2, 17, 2, présentation de la villa des Laurentes. La distance; faire un croquis au tableau et montrer comment le texte a permis de situer et de repérer géométriquement l'emplacement de la villa; la journée du Romain et la durée d'un voyage de ce genre; ce que l'on sait du pays des Laurentes (thèse de J. Carcopino); le chiasme **grauius-longius / breue-molle** (a b b a); la façon de venir de Rome à cette villa de « week-end », en voiture sur la **uia**, à cheval sur la piste sablonneuse (caccia alla volpe), les bêtes ayant été sans doute amenées par des esclaves de la propriété au carrefour de la « nationale »; étude géographique de cette campagne romaine alors non désolée (ô Lettre à Fontanes!), mais qui ne fut jamais riche et ne pouvait guère être autre chose qu'un pâturage; etc.

(1) Cf. l'**Information Littéraire,** 1953, n° 4, p. 165.

Ep. 3, 9, 12, au cours du procès de Classicus. **Et circa** s'explique par le début du § 14; **sua,** autographe; **causa,** affaire (judiciaire ?); **epistulas,** « pluralia tantum » à l'imitation de **litterae; quandam,** à ne pas traduire; **quidem,** entre autres; **io, io,** Victoire ! (cri bacchique); **sestertium quadragies,** à expliquer par **centena milia; parte uendita Baeticorum,** par exemple à propos de procès d'héritage le gouverneur se faisait payer par des maîtres pour qu'il annulât des affranchissements testamentaires; ou bien il vendait des droits d'exploitation (de mines) à des compagnies fermières; etc.

On le voit, dans cette exégèse il convient de s'en tenir au texte proposé et de voir clairement les réalités, abstraites aussi bien que concrètes, psychologiques aussi bien que matérielles, qui sont sous les mots antiques. Ce commentaire, qui est la partie la plus originale, la plus attendue des explications préparées, doit ressembler, comme je le disais l'an dernier, au corrigé fait par un professeur de première supérieure ou de faculté qui, en rapportant ses copies, s'efforce de préciser toutes les nuances d'un texte de version et d'en exploiter ainsi toute la richesse.

*
* *

Nous avons remarqué que dans le commentaire général une sorte de pudeur faisait éviter de signaler l'intérêt actuel d'un texte. Voici de cette erreur deux exemples, l'un à propos de Quintilien, l'autre de Pline le Jeune.

Il y a dans le premier livre de l'**Institution Oratoire** (exactement 1, 2, 6) une page très vivante où le professeur développe cette idée que ce sont souvent les parents qui corrompent les enfants : « Nous sommes tout contents s'ils disent quelque chose d'inconvenant; ...nous ne leur cachons pas nos maîtresses; ...à notre table on n'entend que chansons obscènes. » Et, en terminant, cette **sententia** que je dédie aux professeurs de Janson-de-Sailly : « Les enfants ne prennent pas de mauvaises habitudes dans les classes; ils les y apportent; **non accipiunt ex scholis mala, sed in scholas afferunt.** » Notre presse, notre cinéma, nos tribunaux — hélas ! — viennent d'avoir à juger les parents à travers les enfants à propos d'affaires aussi douloureuses que retentissantes. On ne peut pas ne pas y penser en lisant cette diatribe de Quintilien, on ne peut pas ne pas dire qu'on y pense.

Ailleurs c'est Pline qui dans un passage, où il rejoint presque son vieil ami Tacite, édicte cette règle de droit : « **Ministerium crimen esse,** obéir aux ordres (dans certains cas) est un crime. » Problème de conscience qui est éternel et cette fois je dédie cette formule aux ministères publics qui ont requis dans les procès d'Oradour et du Struthof. Le latin pose le problème et le résout avec cette **breuitas** qui méritait de donner au monde et pour des siècles ses lois morales et juridiques. Problème qui existe depuis qu'on discute des « lois non-écrites » et qui malheureusement malgré les conventions internationales est à l'ordre du jour.

Loin de moi la pensée que tout commentaire doit à tout prix, pour conquérir aux textes anciens l'intérêt des élèves et des étudiants, développer le thème du « Nil novi sub sole »; on tomberait bientôt dans une vulgarité qui rappellerait celle des « custodes » de Pompéi, lesquels se plaisent surtout à faire visiter les latrines et les lupanars. Je ne prétends pas que les anciens ont tout dit, mais il est trop clair qu'ils ont dit beaucoup de choses — surtout dans l'ordre moral — et les ont dites très bien. Leur permanence, leur actualité sont une des formes de leur valeur : ne pas le marquer devant un jury et surtout devant une classe, c'est les vider d'une part considérable de leurs substance, dont les modernes peuvent encore se nourrir. Bien entendu il ne faut pas voir de l'actualité dans chaque texte et dans le cas où un rapprochement s'impose, il ne faut le faire qu'avec discrétion.

*
* *

Encore une remarque d'ordre général. Pour excuser certaines défaillances inadmissibles — grosses fautes d'orthographe (dans la version latine une copie sur cinq écrit : « c'est toi qui as » sans s, ce qu'on ne pardonne pas au concours, terrible il est vrai, d'entrée en 9e) ou surprenantes ignorances de vocabulaire dans les explications improvisées — on prétexte les troubles violents dus au trac. Mais c'est oublier que nous avons à choisir des professeurs qui aient un acquis sûr et que dans l'exercice du métier les causes de trouble et même d'affolement ne manquent pas : les misères physiques et les élèves qui cherchent chez la débutante le défaut de la cuirasse et la directrice qui rôde, et l'inspecteur général qui immine ! Devant tant de menaces il faut que certaines connaissances soient imperturbables. Ce qui n'interdit pas la fantaisie, ni le talent.

Marcel DURRY.

P.S. Ce post-scriptum m'est suggéré par l'explication improvisée. Dans cette même revue (1954, n° 3, p. 122), Mme J. Girard déplorait l'emploi des dictionnaires dans l'enseignement du seconde degré, mais le tenait pour indéracinable. Il n'en est rien et en tous cas elle saura qu'elle n'est point seule en ce combat.

Le dictionnaire devrait être banni des classes des lycées (alors les textes cesseraient d'être pour les élèves au premier abord un grimoire), pour être introduit seulement dans l'enseignement supérieur (licence et agrégation), où il permettrait de contrôler, voire de discuter scientifiquement les sens. Comme il faut former les maîtres avant les enfants, besoin est de suivre l'ordre inverse.

Il faudrait **maintenir bien entendu l'explication improvisée à l'agrégation; l'introduire à l'oral du certificat de licence d'études latines; puis interdire l'usage du dictionnaire pour la version du baccalauréat.**

Rien ne revivifierait mieux nos études, mais je souhaiterais l'avis des individualités, des groupes, des revues que ces problèmes intéressent. Parlant du latin, je pense aussi au grec, grec et latin formant pour moi un couple indissoluble.

M. DURRY.

L'APPRENTISSAGE DU LATIN DANS UNE CLASSE DE SIXIÈME (1)

I. — QUELQUES PRINCIPES

Toute expérience un peu longue de l'enseignement du latin dans une classe de Sixième permet de dégager quelques principes utiles.

En premier lieu, l'adaptation de l'enseignement à l'âge de l'enfant

Chaque classe a sa physionomie et son âge propres. La détermination de cet âge est la première préoccupation du maître. Il modèlera sur lui son action durant toute l'année.

Le jeune enfant a un pouvoir d'absorption limité. La saturation se produit vite. « Aucun subterfuge ne permet d'éluder cette loi élémentaire et physiologique : la formation n'est ni un viol ni du forçage » (2). Les conséquences sont claires : dosage parcimonieux, simplification poussée aussi loin que possible. En outre : la leçon est expliquée de telle sorte que l'élève la sache presque entièrement quand il quitte le Lycée; le travail écrit est préparé en classe et choisi de telle façon que, dans sa brièveté, il contienne les éléments de recherche susceptibles d'exercer l'intelligence et de fixer les notions acquises. Quelques lignes suffisent. Elles doivent être instantanément vérifiables en classe par le professeur.

Si la puissance d'attention est limitée, la mémoire offre des possibilités si grandes que c'est une maladresse insigne de ne pas lui demander beaucoup. L'auteur de l'article que je citais précédemment écrit encore, non sans humour : « L'enfant normalement doué est réceptif. Il retient sans effort les règles contre lesquelles l'adolescent, l'adulte renâclent. Le discrédit qui entache la grammaire systématique résulte du verdict où le principal intéressé ne participe pas. L'adulte qui s'attendrit sur son passé, raille des méthodes « surannées », s'apitoie sur l'élève. La pseudo-victime, psychologue admirable, l'a compris. Elle exploite la situation. Mais son attitude change instantanément devant le maître convaincu de la valeur de son message, et qui sait le communiquer... »

C'est une erreur de croire que l'élève de Sixième répugne à apprendre par cœur des mots et des phrases, des déclinaisons, des conjugaisons. Sa mémoire, toute fraîche, est fidèle, à la condition toutefois que le maître ait, par quelques explications simples et claires, préparé le terrain.

En second lieu, le principe de continuité

Au prix de plusieurs expériences, j'ai constaté qu'un effort, prolongé dans le même sens, est infiniment mieux accepté par un élève de Sixième que des efforts successifs, orientés dans des directions différentes. La notion de déclinaison est difficile à acquérir. Si, sans attendre qu'elle le soit, l'on passe à la conjugaison, et de la conjugaison, à peine entrevue, aux éléments de syntaxe, et cela dans un chassé-croisé perpétuel, l'attention des enfants, sans cesse sollicitée et tiraillée, se fatigue. Les retours à des notions mal assimilées s'accompagnent d'un effort de réadaptation qui, à la longue, engendre la lassitude.

Est-ce à dire qu'il faille apprendre toutes les déclinaisons avant de passer à l'étude du verbe ? Evidemment non. Mais je pense que l'on ne doit aborder l'étude de la conjugaison qu'après avoir solidement établi la notion fondamentale de déclinaison. Or cette notion ne peut être considérée comme acquise qu'après l'étude des deux premières déclinaisons, pour le moins.

Qu'à ce moment l'on aborde l'apprentissage de la conjugaison, rien de mieux, à condition toutefois qu'on ne l'abandonne pas avant que ne soient assimilés le caractère propre et le mécanisme du verbe latin. Cette acquisition nouvelle nécessite l'étude complète et suivie de SUM et de AMO (au moins à l'actif).

Si l'on revient alors à la troisième déclinaison, on ne l'abandonnera pas avant qu'elle ne soit terminée. Elle forme un tout. Il est préjudiciable de le fractionner par l'insertion de verbes ou de questions de syntaxe.

On objectera qu'il faut mettre l'élève, le plus vite possible, en présence d'une phrase latine. J'avoue n'être pas très attaché à ce dogme. D'autre part, je ferai observer que, dans la marche normale d'une classe, telle que je la conçois, l'enfant peut être mis devant une phrase latine dès la fin de novembre. C'est un résultat, à mes yeux, suffisant.

En dehors de la grammaire proprement dite, le principe de continuité trouve d'autres applications. Je crois nécessaire que l'élève apprenne par cœur quelques listes de mots groupés par types de déclinaisons ou de conjugaisons. Dans ces listes les mots les plus divers se trouvent en contact. Il faut se garder de rompre l'unité du groupe en multipliant les diversions dans les domaines historique ou géographique ou mythologique. Le lien qui unit les mots entre eux s'efface si l'on n'y prend garde et le bénéfice escompté se perd.

Il en sera de même, à la fin de l'année, quand l'élève de Sixième sera mis en présence de textes suivis. Une anecdote toute simple suit une ligne droite. C'est cette ligne qui est intéressante, et non

(1) Cet article résume une causerie faite lors des journées pédagogiques organisées à Poitiers en février 1954.

(2) Jean BERANGER : La culture dans l'enseignement moderne (le latin), conférence faite lors du premier Congrès de la Fédération internationale des Associations d'Etudes classiques (Paris, 1950). Cf. **Actes du Congrès,** Paris, Klincksieck, 1951, pp. 321 sqq.

tout ce que l'érudition du maître s'ingéniera à placer sous chaque mot. Il est fait mention d'un consul. Disons à nos élèves, quand nous rencontrons le mot pour la première fois, que le consul remplit les fonctions qui incombent aujourd'hui au chef de l'Etat et aux ministres. Ce n'est vrai que très approximativement, sans doute. Mais l'enfant a-t-il besoin, en Sixième d'en savoir davantage ? Et cette connaissance ne sera-t-elle pas suffisante pour éclairer l'anecdote en question ? Si l'on fait un cours d'institutions sur le consul, plus loin sur le préteur, que devient la ligne du récit ? Ce sont chemins de fourmis, comme disaient les Grecs. Ils ont leur charme, sans doute, mais aussi leurs périls, et ce sont ces derniers qui l'emportent.

En troisième lieu, le principe de la division des difficultés

Les règles cartésiennes « pour la direction de l'esprit » ne valent pas seulement pour la découverte de la vérité, elles trouvent aussi leur emploi dans la transmission de la science, dans la pédagogie. Il en est une qui, au niveau de la Sixième, devrait être d'un emploi courant : celle qui conseille de diviser les difficultés pour les mieux résoudre.

On s'étonne parfois de voir des enfants broncher devant des phrases, à première vue toutes simples. Qu'on y regarde de près. Elles renferment un trop grand nombre de difficultés et l'esprit de l'enfant n'est pas assez fort pour les dominer toutes. La phrase était mal choisie. Peut-être a-t-elle été proposée trop tôt ? Il faut arriver progressivement à la complexité. Dosage minutieux et patient qui exige beaucoup du maître. L'enjeu en vaut la peine. Il faut éviter à tout prix que l'élève ne se lasse de résoudre des énigmes quotidiennes.

Si une forme verbale est difficile, que la déclinaison et la syntaxe n'arrêtent pas l'élève. Inversement, si la syntaxe de la phrase proposée est susceptible de retenir longtemps le jeune traducteur, que les formes nominales et verbales soient simples et le vocabulaire bien connu.

Pourtant, il sera bon, parfois, de proposer en classe la traduction d'une phrase présentant plusieurs dificultés, afin de montrer aux enfants qu'ils ont en eux les moyens de vaincre. C'est un procédé dont l'avantage est double : il permet de démonter le mécanisme de la recherche, et il fait naître la confiance, condition essentielle du succès.

En quatrième lieu, la loi d'intérêt

L'élève de Sixième est à l'étage où l'on s'intéresse, où l'on n'a pas honte de s'intéresser à ce qui se dit ou se fait dans la classe. De même que nous avons utilisé la souplesse de la mémoire, nous allons tirer parti de cette heureuse disposition.

Le latin est chose nouvelle, donc intéressante. Il y a le mystère des mots, de la prononciation. Bref, le petit latiniste de Sixième, est, comme on l'a remarqué très justement, une manière d'initié. Il faut entretenir cette disposition. Il faut garder au latin (au grec plus tard, en quatrième), le plus possible, son mystère. C'est pourquoi je ne suis pas attiré par des méthodes qui font du latin une langue parlée. C'est un jeu qui, pour un maigre profit, pour quelques expressions toujours les mêmes, sacrifie l'essentiel, je veux dire la nouveauté, l'étrangeté quasi magiques de certains sons, de certains vocables. Le latin est une aventure chaque jour vécue. Au maître d'entretenir le climat favorable à sa naissance ou à sa renaissance.

Une autre préoccupation du maître sera de ne pas laisser s'établir dans la classe l'indifférence ou l'ennui. Il y a des signes qui ne trompent pas. Il faut alors coûte que coûte réagir. On ne peut indiquer de méthode pour cela. Le tact du maître est souverain. Tout peut servir de prétexte à une diversion qui dissipera les nuées.

Mais surtout il faut se demander la raison de cette indifférence passagère, de ce poids si difficile à soulever. Le maître incriminera moins les élèves que lui-même. Sans doute y a-t-il une erreur dans la conduite de sa classe. Il a visé trop haut ou trop bas. Le climat rétabli, il faut modifier la ligne précédemment suivie, l'infléchir dans le bon sens. L'enseignement dans une classe de Sixième est une création perpétuelle. On ne récite pas chaque année à la même date le même cours.

On réveillera l'intérêt en introduisant avec à-propos une histoire, une légende. Le charme, si vite évanoui, de l'âme enfantine, c'est que pour elle tout est possible. Le professeur de Sixième doit savoir raconter une belle histoire et se plaire à le faire. Il y gagnera parfois de réveiller les courages assoupis. Il y gagnera toujours d'avoir inscrit dans les mémoires quelque beau récit, que les enfants retrouveront plus tard dans les livres, dans les tableaux, voire même dans la musique.

II. — L'APPRENTISSAGE

Nous avons, dans ce qui précède, énuméré des principes qui représentent seulement la mise en formules de constatations d'expérience.

Je voudrais maintenant dire quelques mots sur la matière même de l'apprentissage, sur les exercices qui permettent de le rendre efficace.

Tout d'abord je proposerai l'emploi du temps qui me semble le plus raisonnable durant le mois d'octobre. Les enfants doivent s'adapter à des conditions d'enseignement nouvelles pour eux. Cette adaptation est extrêmement pénible. Elle s'accompagne chez les petits pensionnaires d'une adaptation plus douloureuse encore. Le moment est vraiment mal choisi pour exiger de ces enfants une prise de contact immédiate avec la discipline nouvelle qu'est le latin.

C'est pourquoi je considère que les premières semaines sont un temps préparatoire, au cours duquel l'on donnera aux élèves les habitudes qu'on veut leur faire prendre (tenue des cahiers, disposition des devoirs, etc.). En même temps l'on apprendra à connaître les enfants et l'on déterminera, ce qu'au début de cet article, nous avons appelé l'« âge pédagogique » de la classe.

Parallèlement nous mènerons de front deux autres tâches essentielles. Pensant aux déclinaisons qui seront apprises après un mois d'attente, nous préparerons le travail, c'est-à-dire que nous apprendrons à nos élèves, dans l'ordre même des cas, les fonctions des mots. Travail difficile, car il nous faudra réaliser l'unité de la terminologie grammaticale, et lutter parfois contre des habitudes enracinées. D'autre

part, si la prononciation restituée a été adoptée dans l'établissement, ce qui est très désirable, nous initierons nos élèves à cette prononciation, en divisant les difficultés, comme il convient, en renonçant peut être même à l'accent, en ayant sous les yeux cet objectif immédiat : la prononciation ne doit plus être, au début de novembre, une difficulté qui s'ajoute aux autres.

Tel est l'emploi du temps des classes de latin durant le mois d'octobre. A ceux qui nous reprocheraient de ne pas répondre à l'impatience des enfants en reculant la prise de contact direct avec la langue, nous dirions que la prononciation et les phrases écrites au tableau pour servir d'exercices, sont à nos yeux une prise de contact suffisante.

A partir du premier novembre, les exercices normaux commenceront. Il est alors extrêmement important d'établir entre la grammaire française et la grammaire latine une solidarité constante, qui permette de les appuyer l'une sur l'autre. En particulier une notion grammaticale qui va trouver son application en latin doit avoir été acquise la semaine précédente dans les classes de français. Ce décalage d'une semaine (ou de deux, selon les cas) porte des fruits, à coup sûr. L'union des classes de français et de latin suppose naturellement, pour avoir sa pleine efficacité que le même professeur soit chargé des unes et des autres.

L'expérience montre aussi à tous ceux qui dirigent des classes de Sixième que l'enfant sait mal écrire ce qu'on lui dicte un peu rapidement, et qu'il sait mal reproduire ce que le maître écrit au tableau. Il en résulte qu'il faut utiliser les livres, si imparfaits qu'on les trouve parfois, au maximum. Il est toujours périlleux de faire apprendre des formes nominales ou verbales, des vocabulaires, voire même des phrases sur des cahiers. L'enfant gardera dans sa mémoire les barbarismes qu'il aura consciencieusement écrits. Chacun sait que le cahier de récitation française enseigne toujours de beaux vers, mais souvent aussi de belles fautes d'orthographe.

Je ne puis naturellement pas entrer dans tous les détails des exercices de latin dans une classe de Sixième. Je crois plus utile d'examiner les conditions psychologiques qui donneront à ces exercices leur efficacité.

III. — LES FACTEURS PSYCHOLOGIQUES

En premier lieu, je placerai la confiance des enfants dans leur maître. Cette confiance, il n'est pas de recette qui permette de l'obtenir à coup sûr. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est que la confiance des enfants n'est pas un don gratuit. Elle se gagne, elle a besoin d'être défendue. Elle se gagne, si l'on veut bien voir en ces petits êtres qui nous sont confiés pour une année, moins des élèves que des enfants, si l'on veut bien être attentif à tous les mouvements de leur sensibilité, si l'on veut bien ne pas les accabler sous la honte des fautes et des mauvaises notes, si l'on veut bien les encourager au lieu de les punir, si l'on ne ménage pas sa peine, si l'on observe une stricte justice.

Dans le climat de confiance ainsi créé, une autre vertu est nécessaire : la patience, une patience sans défaillance. Il ne faut pas croire en effet que notre enseignement va se dérouler sans heurts. Les prévisions sont souvent trop optimistes. On pense qu'une notion est acquise, on s'est donné bien du mal, on a mis en œuvre tous les procédés de la pédagogie la plus subtile. L'épreuve, toujours indispensable, consacrera, pense-t-on, notre victoire. Et c'est l'échec total ou partiel, toujours cuisant ! Alors on revient sur ses pas. On recommence l'exposé de la question sur des bases nouvelles. Plusieurs tentatives sont parfois nécessaires. Il ne sert à rien de sortir de soi-même. Il est très utile de se dominer jusqu'à ce que le résultat soit obtenu, en se représentant que l'échec n'est pas imputable probablement aux seuls élèves.

Il faut aussi au professeur de Sixième beaucoup d'abnégation. Je ne fais pas seulement allusion ici à la place modeste qu'il occupe dans l'opinion courante. Cela n'intéresse que sa vanité s'il en a, et dans cette hypothèse, la classe de Sixième n'est pas du tout son fait. Mais se soumettre sans dévier à une ligne de conduite une fois fixée, s'interdire des digressions que l'imagination ou la culture suggèrent, c'est la grande servitude du métier, c'est la véritable abnégation.

J'ai, comme il se doit, réservé pour la fin l'essentiel. Je ne veux pas lui donner tout de suite un nom. Je ferai, comme faisaient mes « sixièmes », lorsque je leur demandais de définir un mot difficile. Immanquablement l'un d'eux se détendait comme un ressort et s'écriait : « Monsieur, c'est quand... »

Cette disposition intérieure indispensable au maître de Sixième... c'est quand, aux premiers jours d'octobre, retrouvant une fois de plus sa classe sagement rangée le long du mur, sous l'œil attentif du censeur, il éprouve un choc léger, et, regardant ces physionomies nouvelles, se sent prêt à les adopter; c'est quand, au cours de l'année, au détour d'une déclinaison ou d'une conjugaison, soudain, comme dans un mystère, toute différence est abolie, état de grâce passager, où l'on est tous embarqués en communion parfaite, maître et élèves; c'est quand au dernier jour, ils viennent tous, avec leurs yeux pleins de la joie des vacances, dire adieu, et que le plus lent à sortir est comme toujours celui qui n'a pas fini de poursuivre son 1.001^{e} rêve, quand la classe est silencieuse, et que le cœur est un peu serré devant l'abandon et le désarroi...

Je ne dirai pas moi-même le nom de cette disposition de l'esprit et du cœur. Un poète s'en chargera. Le métier de professeur de Sixième, avec tout ce qu'il comporte de renoncement et de patience : **c'est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour.**

E. FEUILLATRE.

AGRÉGATIONS DES LETTRES ET DE GRAMMAIRE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE (1)

I. — AUTEURS FRANÇAIS

AUCASSIN ET NICOLETTE

Editions :

H. SUCHIER. Paderborn, neuf éditions de 1878 à 1921; dixième édition en 1932, revue par W. SUCHIER.
M. ROQUES. Paris, 1925, 2e éd., 1929; nouveau tirage revu et complété en 1936 (Classiques Français du Moyen âge, n° 41).

Traductions :

G. MICHAUT : **Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIe siècle mise en français moderne,** avec une préface de J. BEDIER, Paris, 1901, 5e éd., Paris, 1929.
A. PAUPHILET, dans **Contes du jongleur,** Paris (1932), pp. 93-172.
M. COULON, Nîmes, 1933.

La traduction faite au XVIIIe siècle par La Curne de Sainte Palaye a été réimprimée par M. ROQUES, Paris, 1936, pour accompagner l'édition d'**Aucassin et Nicolette,** illustrée par J. HEMARD.

Etudes :

G. PARIS : **Poèmes et légendes du Moyen âge,** Paris (1900), pp. 97-112.
W. MEYER-LUBKE, dans **Zeitschrift für romanische Philologie,** XXXIV (1910), pp. 513-522.
E. FARAL : **Mimes français du XIIIe siècle,** Paris, 1910; et **Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen âge,** Paris, 1913, pp. 26-33.
M. LOT-BORODINE : **Le roman idyllique au Moyen âge,** Paris, 1913, pp. 75-134.
H. SAUTER : **Wortgut und Dichtung, eine lexikographisch-literargeschichtliche Studie über den Verfasser der altfranzösischen Cantefable, Aucassin et Nicolette,** Münster, 1934 (**Arbeiten zur romanischen Philologie,** 14).

Il existe un grand nombre d'études et d'articles de détail dont on peut trouver mention dans l'édition de M. Roques parue en 1936. On peut ajouter trois articles :
A. SCHULZE, dans **Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur,** LXI (1937), pp. 205-210;
F. BAR, dans **Romania,** LXVII (1942-43), pp. 369-370;
Gr. FRANK, dans **Romanic Review,** XL (1949), pp. 161-164.

Y. LEFÈVRE.

RÉGNIER

Satires

Editions : Courbet (Lemerre, 1875); Plattard (1931).

De la bibliographie donnée par M. JOURDA dans **La Revue universitaire,** 1942, p. 252, on retiendra surtout :
J. VIANEY : **Mathurin Régnier** (1896).

Et on ajoutera :
A. CART : **La poésie française au XVIIe siècle** (1594-1630) (1939).
A. ADAM : **Histoire de la littérature française au XVIIe siècle,** t. I (1954).

On pourra voir également sur l'époque :
R. LEBEGUE : **La Poésie française de 1560 à 1630** (1951), t. II, chap. V.
R. FROMILHAGUE : **La vie de Malherbe** (1954), chap. X.

LA ROCHEFOUCAULD

Maximes et Réflexions

Editions : Grands Ecrivains de la France; et chez Garnier.

Comme études retenir surtout :
F. HEMON : **La Rochefoucauld** (1896).
P. BENICHOU **Les morales du Grand siècle** (1948).
Morris BISHOP : **The Life and adventures of La Rochefoucauld** (New-York, 1951; voir « Rev. Hist. Litt. », janvier-mars 1954, p. 103).
W. G. MOORE : **Le premier état des Maximes,** « Rev. Hist. litt. », oct.déc. 1952, et du même : **La Rochefoucauld, une nouvelle anthropologie,** « Rev. Sciences humaines », oct.-déc. 1953.

LA BRUYÈRE

Caractères et **Discours de réception à l'Académie française**

Editions : Grands Ecrivains de la France; chez Didier (Cayrou), chez Hatier (Radouant).

De la bibliographie publiée par M. JOURDA dans la **Revue universitaire,** 1942, p. 53, on retiendra surtout :
M. LANGE : **La Bruyère, critique des conditions et des institutions sociales** (1909).
G. MICHAUT : **La Bruyère** (1936).

On ajoutera :
P. RICHARD : **La Bruyère et ses Caractères** (1946).
R. JASINSKI : **Influences sur La Bruyère,** « Rev. d'Hist. de la philosophie et de l'hist. générale de la civilisation », juillet à décembre 1942.
E. de SAINT-DENIS : **Sénèque et La Bruyère,** 1953.

VOLTAIRE

Dictionnaire philosophique (édit. Benda-Naves, Garnier)

Partir de Raymond NAVES : **Voltaire, l'homme et l'œuvre** (1942), qui donne une utile bibliographie. Voir également celle qu'a présentée R. POMEAU dans « l'Information littéraire », mars-avril 1952, **Où en sont les études sur Voltaire ?**

Retenir particulièrement :
LANSON : **Voltaire** (1906).
J. R. CARRE : **L'Anti-Pascal de Voltaire** (1935) et **Consistance de Voltaire** (1936).
Norman L. TORREY : **Voltaire and the english deists** (1930) et **The spirit of Voltaire** (1938; voir « Rev. Hist. litt. », 1938, p. 532).
P. HAZARD : **La pensée européenne au XVIIIe siècle,** t. II.
R. NAVES : **Le goût de Voltaire.**

On pourra consulter également :
Th. BESTERMAN : **Voltaire's Notebooks,** 1952 (Genève) (voir « R.H.L. » oct.-déc. 1953).
LORTHOLARY : **Le mirage russe au XVIIIe siècle,** 2e partie, chap. 5 (1951).
La thèse de R. POMEAU : **La Religion de Voltaire** paraîtra prochainement. Consulter en attendant le compte-rendu dans les Annales de l'Université de Paris (1954).

LAMARTINE

Jocelyn, Chute d'un ange, Recueillements

A) **Ouvrages généraux.**
H. GUILLEMIN : **Lamartine, l'homme et l'œuvre** (1940).
Marc CITOLEUX : **La poésie philosophique au XIXe siècle, Lamartine** (1905).
Cl. GRILLET : **La Bible dans Lamartine** (1938).
H. J. HUNT : **The epic in the nineteenth century France** (Oxford, 1941).

(Ne pas omettre de relire **Les Destinées de la Poésie** et **Le Voyage en Orient.** Consulter **la Correspondance générale de Lamartine de 1830 à 1848,** publiée sous la direction de M. M. Levaillant).

B) **Jocelyn.**
Ch. MARECHAL : **Jocelyn inédit** (1909).
H. GUILLEMIN : **Le Jocelyn de Lamartine** (1936) (à compléter pour l'étude proprement littéraire de l'œuvre).

On pourra voir également :
MAILLOT : **Le paysage alpestre dans Jocelyn,** Revue des Cours et Conférences, 1901, pp. 447-458.

C) **La Chute d'un ange.** LAMARTINE : **La Chute d'un ange, Fragment du livre primitif,** édition critique présentée par M. F. Guyard, Droz, 1954.
ASCOLI : **La Chute d'un ange,** Revue latine, 1907.
A. LAFONT : **Les Sources de la Chute d'un Ange,** Revue Universitaire, 1929, t. II, pp. 426-429.

(1) La bibliographie de Platon et d'Horace paraîtra dans notre prochain numéro.

H. GUILLEMIN : **Lamartine et la Chute d'un Ange,** Mercure de France, 1er avril 1936; **Le Centenaire de la Chute d'un Ange,** Revue de France, 1er-15 novembre 1938.

M.F. GUYARD : **Les influences étrangères dans la Chute d'un Ange,** Rev. hist. comparée, avril-Juin 1947.

C. KRAMER : **Lamartine et A. Chénier,** « La chute d'un Ange », Rev. Hist. litt., 1930, pp. 321-346.

D) **Les Recueillements.**

H. GUILLEMIN : **Notes sur les Recueillements,** Revue des Cours et conférences, déc. 1939-février 1940.

On trouvera des notes sur diverses pièces :

French quaterly review t. X, mars 1928, pp. 28-30 (**Toast aux Gallois et aux Bretons**).

Revue d'Hist. litt., 1913, pp. 160-1 (**Utopie**); 1933, oct.-déc. (**2e Ode à Némésis**); 1920, p. 152 (**La Marseillaise de la paix**); 1938, janvier-mars, pp. 69-85 (**Le Désert**).

Revue Bleue, 2 janvier 1937, pp. 1-4 (**Ode contre la peine de mort**).

G. ROBERT.

II. — AUTEURS LATINS

TITE-LIVE

Livres I à V

Editions :

Avec traduction : J. BAYET et G. BAILLET, Livres I, II, III, IV, V (ce dernier à paraître fin 54); Paris, Belles-Lettres, 1940 sqq. Edition, traduction et notices également excellentes.

Avec commentaire (en allemand) : WEISSENBORN, MULLER et ROSSBACH, complète en 10 volumes; Berlin, 1880-1924; très utile, mais vieillie.

Etudes d'ensemble :

H. TAINE : **Essai sur Tite-Live** (Paris, 1856); à parcourir.

H. BORNECQUE : **Tite-Live** (Paris, 1933); inégal.

L. CATIN : **En lisant Tite-Live** (Paris, Belles-Lettres, 1944); présentation agréable et le plus souvent judicieuse.

La synthèse fondamentale sur les problèmes liviens est fournie par l'Introduction de J. BAYET à son **édition du Livre I.**

Sources :

Les candidats ne doivent pas oublier que l'œuvre de Tite-Live ne peut s'étudier **in abstracto,** mais en fonction d'un certain donné que l'auteur a exploité; il leur faut donc bien connaître les efforts des savants modernes pour reconstituer les sources utilisées par Tite-Live et l'histoire primitive de Rome.

Sur les premiers siècles de Rome, on consultera :

A. PIGANIOL : **La conquête romaine** (Coll. Peuples et civilisations, Paris, 1927); **Histoire de Rome**[3] (Coll. Clio, Paris, 1949).

E. PAIS- et J. BAYET : **Histoire romaine. I Des origines à l'achèvement de la conquête** (in **Histoire générale** de G. GLOTZ, Paris).

E. PAIS : **Storia di Roma dalle origini all'inizio delle guerre puniche** (5 vol., Rome, 1926-28; la plus détaillée; tendance hypercritique; dans le vol. I, pp. 3-207, étude des sources de l'histoire ancienne de Rome).

R. BLOCH : **Les origines de Rome** (Coll. « Que sais-Je ? », Paris, 1946);

sans omettre les recherches révolutionnaires de G. DUMEZIL, en particulier : **Jupiter, Mars, Quirinus** (I[2], Paris, 1941; II **Naissance de Rome**[2], Paris, 1944); **L'héritage indo-européen à Rome...** (Paris, 1949); **Horace et les Curiaces** (Paris, 1942); **Tarpeia...** (Paris, 1947); **Pères et fils dans la légende de Tarquin le Superbe** (in Hommage à Bidez et Cumont, Bruxelles, 1949, pp. 77-84).

Sur l'historiographie romaine avant Tite-Live, voir :

H. PETER, éd. **Historicorum Romanorum reliquiae** (I[2], Leipzig, 1914; II, 1906).

W. SOLTAU : **Livius'Geschichtswerk, seine Komposition und seine Quelle** (Leipzig, 1897;

— **Die Anfänge der römischen Geschichtsschreibung** (Leipzig, 1909); ouvrages de base, bien que le principe de la « source unique » sur laquelle ils reposent et les conclusions abusives qu'on en a tirées soient aujourd'hui abandonnés.

A. KLOTZ : **Livius und seine Vorgänger** (Neue Wege zur Antike II; problèmes de la première décade et conclusions générales : Heft 11, Leipzig, 1941); **Der Annalist. Q. Claudius Quadrigarius** (Rheinisches Museum, 1942, 268-285).

H. BARDON : **La Littérature latine inconnue. I L'époque républicaine** (Paris, Klincksieck; 1952), pp. 30 sqq.; 70 sqq.

Idéologie :

M. A. LEVI : **Tito-Livio e gli ideali Augustei** (Parola del Passato, 10, 1949, 15-28).

Art :

E. BURCK : **Die Erählungkunst des Titus-Livius** (Problemata, Heft 11 Berlin, 1934); sur les modèles hellénistiques des 5 premiers livres; voir la critique de R. JUMEAU, in Rev. Et. Anc., 1936, 63-68.

R. ULLMANN : **La technique des discours dans Salluste, Tite-Live et Tacite** (Oslo, 1929); exagère l'influence de la rhétorique scolaire.

Langue et style :

A. W. ERNESTI : **Glossarium Livianum**[1] (T.V. de l'édit. DRAKENBOCH-KREYSSIG, Berlin, 1827); incomplet et défectueux.

F. FUGNER : **Lexicon Livianum. T. I : A-bustum** (Teubner, 1907).

O. RIEMANN : **Etudes sur la langue et la grammaire de Tite-Live** (Paris, 1879); encore utile, mais esprit et méthode périmés.

R. B. STEELE : série d'opuscules et d'articles sur des points particuliers de la syntaxe livienne : **Case usage in L.** (4 vol., Leipzig, 1910-1913); **Temporal clauses...; Conditional statements...; Ut, ne, quin and quominus...** (3 vol., Leipzig, 1910-1911). — Dans l'American Journal of Philology : **The ablative absolute...** (1902, 295 sqq.; étude très fouillée); **Nominative of the perfect participle and deponent verbs...** (1903, 441 sqq.); **Causal clauses...** (1906, 46 sqq.); **Participle...** (1914, 163 sqq.).

A. RETTORE : **Tito-Livio Patavino, precursore della decadenza della lingua latina** (Prato, 1907); rassemble une foule d'exemples pris dans la Première décade.

Sur le problème de l'évolution de la langue et du style de Tite-Live, les conclusions des recherches de M. A. SCHMIDT (Programmes de Baden, 3 opusc. 1889-1892), de S. G. STACEY (Archiv für latein. Lexicogr. X, 1898, 17-82) et de E. B. LEASE (Amer. Journ. of Philol., XXIV, 1903, 408 sqq.) ont été brièvement résumés par E. LOFSTEDT dans **Syntactica** II (Lund, 1933), pp. 294-299). Saine réaction contre les excès de la théorie évolutonniste chez K. GRIES, **Constancy in Livy's Latinity** (Dissert. de Columbia, 1939).

On pourra négliger la controverse stérile sur la « patavinité » de Tite-Live.

Etudes sur des passages particuliers (voir aussi les appendices de l'édition BAYET) :

L. FERRERO : **Attualità e tradizione nella Praefatio Liviana** (Riv. di Filol. class., 1949, 1-47).

M. GHIO : **Ennio e le fonti del primo libro di L.** (Riv. Filol. e Istruz. class. XXIX, 1951, 1-9).

A. K. MICHELS : **The drama of the Tarquins** (Latomus X, 1951, 13-24).

R. HEINZE : **Livius** (in **Die augusteiche Kultur**[2]), Teubner, 1930, p. 97 sqq.); comparaison entre le récit du combat des Horaces et des Curiaces chez Tite-Live et chez Claudius Quadrigarius.

J. BAYET : **Le rite du fécial et le cornouiller magique** (Mél. de l'Ec. franç. de Rome, 1935, 29-76).

— **Réflexions sur la méthodologie de la plus ancienne histoire classique : Tite-Live II, 6-15** (Recherches philos. 1931-1932, 262-297); étude très riche de l'épisode de Porsenna.

A. PIGANIOL : **La légende des Quinctii** (Mél. de l'Ec. franç. de Rome, 1920, 285-316).

L. DELARUELLE : **Les procédés de rédaction de Tite-Live étudiés dans une de ses narrations** (Rev. de Philol., 1913, 145-161); sur IV, 17-19.

J. BAYET : **Tite-Live et la précolonisation romaine** (Rev. de philol., 1938, 97-119); à propos de IV, 32, 5.

SUÉTONE

Vie d'Auguste

Editions :

M. IHM[2], Leipzig. Teubner, 1933.

Avec traduction française : H. AILLOUD, Paris, Belles-Lettres, 1931.

Avec commentaire : M. A. LEVI, **Diuus Augustus,** Florence, 1951; très riche.

Index :

A. A. HOWARD et C. N. JACKSON : **Index uerborum C. Suetoni Tranquilli...** (Londres, Cambridge, Mass., 1922).

Etudes :

A. MACE : **Essai sur Suétone** (Paris, 1900); fondamental.
G. FUNAIOLI, article **C. Suetonius Tranquillus** dans la **Real-Encyclopädie** de PAULY et WISSOWA, 2te Reihe, IV A 1, col. 593-641.
L. DALMASSO : **La grammatica di Caio Suetonio** (Turin, 1906).

J. BEAUJEU.

III. — AUTEURS GRECS

ARISTOPHANE

Les Oiseaux, les Grenouilles
l'Assemblée des femmes, Ploutos

LA COMEDIE ET SES ORIGINES

A. et M. CROISET : **Histoire de la littérature grecque**[3] t. III, Paris, 1913. Origines de la comédie; la comédie ancienne; Aristophane.
W. SCHMID : **Geschichte der Griechischen Literatur** (VII[e] section du **Handbuch der Altertumswissenschaft** d'Iwan von Müller), 1[re] partie, tome IV, Munich, 1946. Ouvrage fondamental où sont agitées (pp. 1-470) toutes les questions relatives à la comédie ancienne et à ses poètes. **Bibliographies exhaustives.**

LE THEATRE GREC

O. NAVARRE : **Le Théâtre grec,** Paris, 1925.
A. W. PICKARD-CAMBRIDGE : **The Theatre of Dionysos in Athens,** Oxford, 1946. Synthèse la plus récente et la plus complète.

EDITIONS D'ARISTOPHANE

Edition critique :

V. COULON : **Aristophane,** Paris (Les Belles-Lettres), t. III (1950); t. IV (1942); t. V (1930). Le texte le mieux établi.

Edition commentée :

La meilleure, et qui peut suffire, est celle de J. van LEEUWEN (commentaire en latin), publiée à Leyde. On y trouvera les pièces du programme : **Aves** (1902); **Ranae** (1896); **Ecclesiazusae** (1905); **Plutus** (1904).

Editions particulières avec commentaire :

Oiseaux :

Th. KOCK[4] (éd. par O. SCHROEDER), Berlin, 1927.

Grenouilles :

T. G. TUCKER : Londres, 1906.
L. RADERMACHER : **Wien. Akad. Sitzungsberichte,** 198 (1923), n° 4. Commentaire abondant et très important.

Extraits avec commentaire :

L. BODIN et P. MAZON : **Extraits d'Aristophane et de Ménandre** (14[e] éd.), Paris, 1950. **Ouvrage indispensable.**

Scholies :

On peut avoir intérêt à consulter les scholies anciennes. C'est dans le **Venetus** qu'elles sont le mieux conservées.
Fr. DUEBNER : **Scholia Graeca in Aristophanem,** Paris, 1883 (Collection Didot). La seule édition facilement accessible en bibliothèque. A défaut d'une bonne édition des scholies, qui n'existe pas encore, on se sert ordinairement de l'ouvrage de Dübner.

Traductions françaises :

On se servira indifféremment des deux versions suivantes :
A. WILLEMS : **Aristophane. Traduction avec notes et commentaires critiques,** Bruxelles, 1919, 3 vol. (**Les Oiseaux,** dans le t. II; les autres pièces du programme dans le t. III). Traduction excellente; en outre, cette édition recueille les communications et les articles d'un érudit qui, chez Aristophane, s'intéressait très heureusement aux **realia.**
H. van DAELE : Traduction accompagnant le texte établi par V. Coulon (voir ci-dessus).

Traduction particulière :

A. M. DESROUSSEAUX : **Aristophane. Les Oiseaux. Traduction nouvelle,** Paris (Vrin), 1950. Traduction accompagnée de notes précieuses (reprises dans la **Rev. de Philologie,** 27 [1953], pp. 7-15).

COMPOSITION DES COMEDIES D'ARISTOPHANE

P. MAZON : **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane,** Paris, 1904. Livre fondamental.

LANGUE

O. J. TODD : **Index Aristophaneus,** Cambridge-Massachussets, 1932. Le seul index complet du vocabulaire d'Aristophane.

Il n'existe pas de livre de synthèse consacré à la langue d'Aristophane. A défaut (et si l'on a la bonne fortune de la trouver en bibliothèque), on se servira de l'étude de :
G. P. ANAGNOSTOPOULOS, parue dans ΑΘΗΝΑ. 36 (1923), pp. 1-60 : Περὶ τῆς γλώσσης τῶν κωμῳδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνους.
W. DITTMAR, **Sprachliche Untersuchungen zu Aristophanes und Menander,** Leipzig, 1935.
C. W. PEPPLER, **Comic Terminations in Aristophanes and the Comic Fragments,** Baltimore, 1902.

METRIQUE

O. SCHROEDER : **Aristophanis cantica**[2], Leipzig, 1930.
W. J. W. KOSTER : **Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine**[2], Leyde, 1953. Nécessaire et suffisant.

OUVRAGES SERVANT AU COMMENTAIRE HISTORIQUE, LITTERAIRE, etc...

A. COUAT : **Aristophane et l'ancienne comédie attique**[3], Paris, 1902. Vieilli, mais toujours utile et agréable à lire. Le chapitre VIII, traitant de la critique littéraire et musicale dans la comédie, est particulièrement bien venu.
M. CROISET : **Aristophane et les partis à Athènes,** Paris, 1906. Ourage indispensable.
V. EHRENBERG : **The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy**[2], Oxford, 1951. Livre fondamental; la liste de quelques chapitres donnera une idée de son grand intérêt; ch. 3 : The Farmers; ch. 4 : The upper classes; ch. 5 : Traders and Craftsmen; ch. 6 : Citizens and Foreigners; ch. 7 : The Slaves; ch. 8 : Family and Neighbours; ch. 9 : Money and Property; ch. 10 : Religion and Education; ch. 11 : War and Peace.
G. MURRAY : **Aristophanes,** Oxford, 1933. Important.
Ch. PICARD : **La vie dans la Grèce classique,** Paris (P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », n° 231), 1946.

J. TAILLARDAT.